القاهرة

أدب • فكر • فن



الاغتراب فى شعر ابراهيم ناجى

النفاق فى دنيا الثقافة

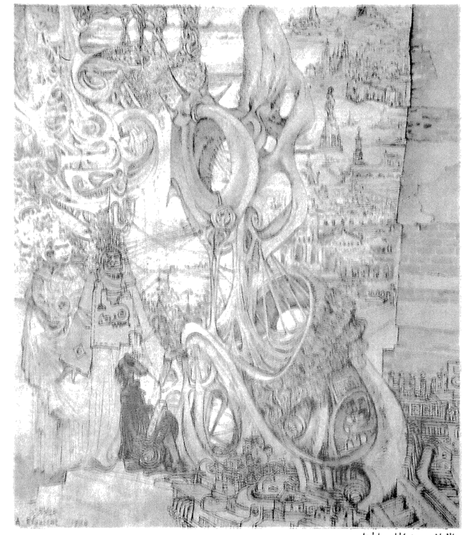
القلوب البديلة

احتفال بالموت فى الهو تشهده أوروبا

مابعد العبث : "مسرح الاستهزاء والتتفية"

• القاهرة • العدد الرابع • الثلاثاء ٢٦ فبراير ١٩٨٥م • ٦ جمادى الثانية ١٤٠٥ هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



الفنان : عبد الهادى الجزار
اللوحة : غربيان
البعد الأول : ٢٣ سم
البعد الثانى : ٢٧ سم
الخامة المستخدمة : أحبار وألوان مائية على ورق

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى

مدير التحرير
سامح كريّم

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

المدير الفنى
محمود الهندى

مجلس التحرير
د. أحمد عتمان
د. أميمة كامل
د. سامية أسعد
د. عبد الغفار مكاوى
د. عبد القادر محمود
د. مارى تريز عبد المسيح
د. محمود فهمى حجازى
هانى الحلوانى

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

الإعلانات

مؤسسة أبوللو للإعلان
١٦ شارع البورصة التوفيقية
٣٩ عمارة أبو الفتوح بالهرم
ت : ٧٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦
ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم ـ السعودية ٥ ريال ـ سوريا ٣٥٠ ق.س ـ لبنان ٤٠٠ ق.ل ـ الأردن ٤٠٠ فلس ـ الكويت ٤٥٠ فلسا ـ العراق ١١٠٠ فلس ـ المغرب ٨٠٠ فرنك ـ الجزائر ٦٥٠ سنتا ـ تونس ٦٥٠ مليما ـ الخليج ٦٠٠ فلس.

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى.

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لامر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .



رؤية

على صفحة ١٦ ستجد المقال الثالث للدكتور ثروت عكاشة فى سلسلة الدراسات القيمة التى يكتبها عن المسرح المصرى القديم . هذا المقال كان حقه أن ينشر فى العدد الماضى ، فهو المقال الثانى من هذه السلسلة ، وما نشر فى العدد الماضى كان حقه أن ينشر اليوم ، فترتيبه كما كتبه صاحبه هو الثالث لا الثانى ، كذلك ظهرت فى العدد الماضى صورة الدكتور محمد حسن الزيات بدلا من صورة الأستاذ أحمد حسن الزيات ، وهذان خطآن لا نغفرهما لأنفسنا وإن كنا نأمل فى أن يتجاوز لنا القارىء عنهما ، فعذرنا ـ إن كان للعذر مكان ـ هو أن جهدنا فى هذه المرحلة المبكرة من عمر المجلة منصب أساسا على العناية باختيار الكلمة الجادة الجديدة الصادقة كما عاهدنا القارىء فى العدد الأول ، وهى مهمة ليست هينة فى أيامنا هذه ، ومع أنها لا تتعارض مع الدقة الواجبة فى ملاحظة ترتيب المقالات أو صحة مواضع الصور ، فإنها تستغرق منا جهدا يمكن أن يقع معه مثل هذا الخطأ ؛ فمن المعروف أن تركيز المرء على شىء يمكن أن يقلل من قدرته على ملاحظة شىء آخر بجواره . وهذا ليس عذرا ـ فلا محل للأعذار فى العمل العام كما قدمت ـ ولكنه إجابة ، أو محاولة للإجابة ، على سؤال قديم قدم الحياة البشرية نفسها ، وهو : ما العلاقة بين العمل وبين الخطأ ؟

قديما قالوا إن اثنين فقط هما المعصومان من الخطأ : الأنبياء والكسالى ، وعصمة الأنبياء عصمة إلهية كما نتعلم ، أما عصمة الكسالى فهى عصمة العجز والركود ، فمن لا يعمل لا مجال أمامه للوقوع فى الخطأ ، ومن لا يفكر لا منطق له يمكن أن تحاسبه إن خرج عليه . والتقدم ابن الحركة لا السكون ، وحليف المغامرة لا القعود ، والحركة المضطردة دائما إلى الأمام لا وجود لها ، فلا بد لكل حركة ـ حتى حركة الآلة ـ أن تضطرب أو تختل أو تتوقف فى لحظة من اللحظات . فعلى الإنسان ـ إن كان يطلب التقدم ـ أن يضع فى حسابه احتمال الخلل والخطأ فى حركته ، فلا يصرفه هذا عن مواصلة العمل ، ولا يوئسه من الإصرار عليه .

على أن هذا لا يعنى أننا ندعو إلى تمجيد الخطأ باسم التقدم ، فهذا يفتح بابا ـ وقد فتحه على سعة فى بعض مراحل حياتنا المعاصرة ـ للتسيب والفساد ، ولا نبالغ حين نقول إنه واحدا من أهم أسباب القلق العاطفى والانتمائى الذى يعانى منه قطاع عريض من شباب اليوم . كلا .. ! فالمخطىء لا بد أن يعاقب إن كان قد أخطأ عمدا أو إهمالا ، ولا بد أن ينحى عن مكانه إن كان قد أخطأ طيشا أو جهلا ، ولكن المخطىء اجتهاداً هو ما ندعو إلى التجاوز له عن الخطأ . وندعو إلى التجاوز فقط ولا نطالب له بأجر إعمالا للقاعدة التى تقول إن من اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد وأخطأ فله أجر واحد .

« القاهرة »

اللغة السياسية .. والسياسة اللغوية

عبد الرحمن فهمى

اللغة وعاء الفكر ، لا لأننا نتبادل بها الأفكار فحسب ، بل لأننا نتكون فكريا عن طريقها ؛ فقد يعرف الطفل الأشياء عن طريق وسائل متعددة ، ولكنه لن يعرف العلاقات بينها إلا باللغة ، ومعرفة الأشياء علم بها لا تفكير فيها ، ولا يبدأ التفكير إلا عند معرفة العلاقات بينها ، فإدراك علاقة السببية أو الكلية أو الجزئية . . . الخ هو اللغة الأولى للتفكير . من هنا كانت أهمية اللغة فى تكوين شخصية الفرد ــ والمجتمع بالتالى ــ وصبغها بصبغة معينة .

واللغة أنواع ، ولكل نوع درجات من القدرة على التحديد متفاوتة ، وبينها اختلاف فى مناطق التأثير والإثارة فى العقل البشرى ، تقع اللغة الرياضية فى طرف منها ، بينما تقع اللغة الشعرية فى الطرف الآخر ، فإذا سمعت قائلا يقول لك (س^3+ص^3) استطعت ــ إذا كنت على علم بمبادىء الرياضة ــ أن تفهم أن هذا يعنى وجود عدد معين من السينات والصادات مجموعة إلى بعضها ومطروحة من بعضها ومضروبة فى بعضها ، ولن يختلف اثنان حول هذا الفهم إذا تساوى علم كل منها بمبادىء الرياضة . ولكنك لن تصل إلى هذه الدرجة من التحدد والاتفاق فى الفهم إذا سمعت قول المتنبى :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

مع أن البيت مكون من عدة كلمات مجموعة إلى بعضها بحرف الواو الذى هو المقابل اللغوى لعلامة (+) فى المعادلة . ولكن شتان ما بين (س) أو (ص) وما بين (الخيل) أو (الليل) فى المثلين ، فالأولى هى دائما (س) أو (ص) عند أى فرد وفى أى زمان وفى أى مكان ، أما (الخيل) مثلا فتعنى عند الفارس غير ما تعنيه عند الحوذى ، وتعنى عند البدوى فى العصر الجاهلى غير ما تعنيه عند من يراهن فى نوادى السباق .

كان لابد من هذه المقدمة التى تتحدث عن بديهيات لنصل إلى اتفاق حول الأسباب التى من أجلها نطالب بفك الاشتباك بين الأدب والسياسة ، فإذا كنا نتكون فكريا عن طريق اللغة ، وإذا كانت اللغة التى نتغذى بها فى صبانا (وهى مرحلة التكوّن) هى لغة الأدب ، بل لغة الشعر بصفة خاصة ، حيث إن أكثر ما نتلقاه فى دراستنا فى هذه المرحلة هو الشعر ، وإذا كان نصف شعرنا أو أكثر من نصفه ــ كما ذكرنا فى المقال السابق ــ شعرا سياسيا ، فمن الطبيعى إذن أن يختلط فكرنا السياسى بالشعر خاصة وبالأدب عامة ، ومن الطبيعى أيضا أن نصاب بالنكسة بعد النكسة فى عالم يفكر بالكمبيوتر ــ أو بلغة الرياضة فى أسوأ الفروض ــ بينما نصر نحن بحكم تكويننا اللغوى على التفكير ــ بل والقتال ــ بلغة الشعر . لقد أطلقنا فى حرب ٦٧ وحدها من الأناشيد والأغانى أضعاف أضعاف ما أطلقنا من رصاص ، وإذا استثنينا عام ٧٣ ، فمازال بعض القادة والساسة العرب يطلقون من الخطب والشعارات أكثر مما يضعون من الخطط والبرامج ، وإن من يستمع إلى بعض الإذاعات العربية يفزعه هذا الموج الزاخر من الجمل المثيرة والعبارات المتشنجة والاشتقاقات اللغوية المبتكرة ، بينما لا يسمع من إذاعات الأعداء إلا جملا هادئة موجهة بعناية شديدة إلى تحقيق تأثير خبيث محدد .

قد يقال ــ وهذا حق ــ إن المعركة تحتاج إلى حشد الشعب وتعبئته نفسيا ، وإن الحشد بالإثارة العاطفية أسرع ، والتعبئة النفسية بالخطابة أضخم . وقد يكون هذا حقا وقد لا يكون ، ولكن الحق الذى لا خلاف حوله هو أن أسرع النتائج تحققا ليس دائما أكثرها صحة ، ولا أقدرها على الاستمرار والبقاء ، وأن عمر التعبئة النفسية قصير إذا قيس بعمر التعبئة العقلية . ومعركتنا طويلة ، ويزيدها طولاً صراع القوتين العظميين ، رغم اتفاق مصالحهما فى النهاية . فهل تحتمل طاقات الشعب ــ أى شعب لا شعبنا العربى وحده ــ أن يظل مشحوناً عاطفياً سنوات وسنوات كادت تبلغ الأربعين ، ويعلم الله وحده إلى كم ستطول . . ؟ ولا ننسى ــ ويبدو أن ساستنا الشعراء أو شعراءنا الذين يقودون شعوبنا قد نسوا ــ أن الحرب الصليبية امتدت حوالى مائتين من السنين ، وأن أول معركة انتصرنا فيها على الصليبيين ، وهى معركة حطين ، وقعت بعد حوالى تسعين سنة ، وأن الغزوة الصليبية استمرت قائمة بعدها حوالى تسعين سنة أخرى . أنا لا أقول إن معركتنا تحتاج إلى مائتى سنة أيضاً ؛ فقد حققنا أول نصر لنا سنة ٧٣ بعد أقل من ثلاثين سنة لا تسعين ، ولكنى أقول إن المعركة طويلة ، وإن استمرار الحشد الانفعالى والتعبئة النفسية خلال هذه العشرات من السنين مستحيل ، وإن الإصرار عليه سيؤدى ــ وقد أدى فعلا فى بعض المراحل ــ

إلى التمزق أو إلى الانفجار أو إلى تعميق الإحساس بالضياع . ألا يدعونا هذا إلى التأمل وإعادة فحص القضية بمنظار جديد . . ؟

ألا يدفع هذا ساستنا الشعراء إلى البحث عن لغة سياسية جديدة بدلاً من هذه اللغة الشاعرية التي ألفوها ، واستناموا إليها ، وبنوا أمجادهم الشخصية عليها . . ؟

وقد يثير هذا سؤالاً يبدو سخيفاً للنظرة الأولى ، وهو : ما عيب لغة الشعر حين تكون لغة سياسة . ؟ أليس من الأفضل أن نجمع بين فئتين من الساسة والقادة ، واحدة تخطط وتضع البرامج ، والأخرى تشحن الشعب وتعبئه . . ؟ والسؤال غير سخيف ، فقد حدث هذا وحقق أروع النتائج في فترات متقدمة من تاريخنا . ولكن الأمر اليوم مختلف ، فنحن لسنا في زمن أبي مسلم الخراساني الذي جاء بعد عمرو بن كلثوم بمائتي وخمسين سنة إن صحت تقديرات علماء تاريخ الأدب . إن ما يفصلنا عن عمرو بن كلثوم وأترابه من شعراء المعلقات ليس أقل من ألف وستمائة سنة ، وهي حقبة طويلة ، ازدادت فيها اللغة ترسباً في أعماقنا ، وتضخمت خلالها إضافات الشعراء المستمرة دون انقطاع إلى اليوم ، حتى أصبحنا شعباً شديد الانفعال ، سريع التهيج . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن عدو الأمويين كان عباسياً ، وعدو العباسيين كان علوياً ، وكلهم وارثو عمرو بن كلثوم وأصحابه ، أما عدونا فمختلف ، لقد عاش آلاف السنين في الجيتو لا يتكلم ولا ينشد شعراً ، بل يفكر ويفكر ويفكر . إذا تعرض لخطر أو إهانة من أحد أجرى حسبة سريعة في عقله ، تؤدي به ــ دائماً ــ إلى الصمت والابتسام ، فقد كان يعرف أن قوته لا قبل لها بقوة خصمه ، والعالم كله كان خصمه ، وأن واجبه الأول أن يسعى قبل كل شيء إلى الوصول بقوته إلى حيث لا يساميها أحد . وحانت له الفرصة أخيرا على أرضنا ــ مع أننا الشعب الوحيد الذي لم يضطهده ــ فاغتنمها وأفلتناها ، حتى انتهى إلى ما هو عليه اليوم ، وانتهينا نحن إلى ما صرنا إليه . فهل نقابل حسابه وتخطيطه الفطري بشعرنا وخطبنا العنترية . . ؟

هذا شيء ، والشيء الثاني هو أن لغة الشعر ليست مجرد لغة ، إنها عالم كامل قائم بذاته مكتفٍ بنفسه . هي لغة خلاقة ، ومعنى هذا أنها قادرة على أن تخلق لها واقعها الخاص بها ، وأن تجسد لمتلقيها ــ ولمنشئها من قبل ــ كل ما يخطر من أفكار على باله ، وكل ما يشتهي من صور في خياله ، تجسد له كل هذا كأنما هو موجود في الحقيقة ، فتحيل الوهم واقعا ، والشبح جسدا ، والحلم كيانا متحققا ، إن لم يكن في واقع الحال ففي أعماق النفس . وهنا مكمن الخطر وسر النكسة ، فكما يتصور الفقير ــ في الشعر ــ نفسه أكرم الكرماء وأغنى الأغنياء ، وكما يتوهم الجبان ــ في الشعر ــ أنه أشجع الشجعان وأقوى الأقوياء ، كذلك نحن ، كنا ننسحب ونتوهم أننا سنشرب القهوة في عاصمة العدو ، وكنا لا نجد الوقت الكافي لنلعق جراحنا ونتوهم أننا انتصرنا فنرقص ونتغنى . وعندما واجهنا الحقيقة بواقعها المر ، أشاح أكثرنا بوجهه عنها ، وأدار عينيه بعيدا لا يريد أن يراها ، ففي التصور ما يسعد أكثر مما يسعد الواقع ، وفي الوهم راحة مطمئنة ، وواحة يتفيأ الكليم ظلها فتنسيه آلامه . وكل هذا من لغة الشعر وطغيانها على ساحة السياسة .

ألم يأن الأوان بعد لأن نبحث لنا عن لغة للسياسة جديدة ، تكون أقدر على أن ترسم لنا حياتنا ، بدلا من لغة الشعر هذه ، التي جعلتنا نتعامل مع العدو ، لا بلغة سياسية ، وإنما بسياسة لغوية . ؟ ●

في هذا العدد



الاغتراب في شعر ابراهيم ناجى

د. عبد القادر محمود

صحبت الشاعر الطبيب الفنان الإنسان إبراهيم ناجى ، خلال أمسيات عشر سنوات متواصلات ما بين ١٩٤٢ حتى وفاته عام ١٩٥٣ م . وكنت أصحبه إلى عيادته أوطاحونته ـ كما كان يسميها ـ فى شبرا ، حيث كانت الاستشارة فيها تساوى فقط خمسين قرشاً . وكانت له عيادة أخرى شعبية فى شارع ابن الرشيد بشبرا أيضاً ، كانت الاستشارة فيها تساوى عشرة قروش فقط . ورغم زحام العيادتين ، فقد كان يعالج معظم مرضاه من أهل الفن والأدب والمسرح والسينما ، أو من أصحاب الدخول المحدودة ، كان يعالجهم بالمجان ، بل كان يبعث «عم بشير» إلى «صيدلية حداد» أسفل عيادته الرئيسية ، ليشترى لهم على حساب (العيادة) كل ما يحتاجونه من دواء . بل كان يعطى كل مريض ما يناسبه من ثقافة فى عالم الفكر والأدب والفن بمختلف اللغات ليقرأه ، ثم يرده للعيادة من جديد ، تلك «العيادة» التى كانت مكتبة حافلة بالعلم والفكر والفن والشعر ، وأهل الفن من العمالقة أو غير العمالقة من الهواة .

وكنت أنتظره فى إحدى الغرف ، أقرأ ما أشاء ، حتى ينتهى من عيادته ، ثم أخرج معه إلى العيادة الأخرى ، إذا كان هناك وقت ، قبل منتصف الليل . ثم نمضى سوياً إلى صحيفة الأهرام ، وندوة الأهرام الفكرية والفنية ، حتى تصدر الطبعة الأولى ، من الأهرام ، مع دقات الساعة الثانية صباحاً ، لنمضى سوياً إمّا إلى بيوتنا ، وإما لنستكمل بقية الليلة حتى نور الصباح . كما كنت أصحبه إلى مختلف المحافل الأدبية والعلمية فى دار الحكمة ، أو جمعية الشبان المسيحية ، أو دار الأدب الحديث ، أو نادى المسرح بشارع عماد الدين ، أو منتد « مقهى الجمّال » مع توفيق الحكيم ومحمود تيمور ، أو نادى السينما فوق المقهى المذكور ، بشارع (عَدْلى) أو نادى خريجى الجامعة المصرية حيث كنا نحضر ندوات أدبية أو فنية أو علمية ، لم تكن تخلو من ناجى الشاعر الذى كان يتلو على الحاضرين ، مختارات من شعره ، الذى كان يحفظه تماماً من طول ما كان يردّده صباح مساء ، لأحبابه ومريديه فى كل مكان ، ومن كل لون من ألوان الثقافات المختلفة .

هذه الفترة التى عشتها معه ، معظم الأمسيات ، كانت فى نهايات الحرب العالمية الثانية وبعدها ، حيث كانت القاهرة الساحرة فى شبه ظلام ، وكانت مصابيحها زرقاء الغطاء أو الطلاء ، سواء مع المصابيح الثابتة على جنبات الشوارع ، أو مع مصابيح السيارات التى كانت قليلة فى ذلك الوقت ، بالنسبة لما هى عليه الآن . . . أقول إن ليالى القاهرة التى عشتها مع ناجى ، فى تلك الفترة الرهيبة ، هى التى أوحت إليه بكل أشعاره ، مع ديوانه الذى صدر بذات العنوان عام ١٩٤٤ ومع ديوانه المتصل بتلك الليالى بعنوان «فى معبد الليل» ، وهو ليل القاهرة أيضاً ، الذى كان حياة وشعر وفكر ناجى طوال حياته .

ومن الصُور التى كنّا نُعايشها معظم الأمسيات ، ذلك المشهد الذى صوّرته ريشة ناجى ، فى ليلة من ليالى القاهرة الشّاتية ، على رؤى المصابيح الشاحبة الزرقاء :

أهـذا الـربيـع الفخمُ والجنّـةُ التى
أكـاد بهـا أستـاف رائحـة الخلْدِ

تصير إذا جَنّ الظلام ـ وَلَفَّها
بجُنْحٍ من الأحلام والصمت مُمْتَدِّ

مباءَةَ خَمَّارٍ وحانوتَ بائعٍ
شقىِّ الأمانى يشترى الرزق بالسُّهدِ ؟

وقد وقف المصباحُ وقفة حارس
رقيبٍ على الأسرار داعٍ إلى الجِدِّ

كأنَّ تقيّاً غارقاً فى عبادةٍ
يصوم الدُّجى أو يقطع الليل فى الزُّهد

مَتَى يَنْجلى هذا الضَّنَى عن مسالك
مُرَنَّقةٍ بالجوع والصبر والكدِّ

يُنَقِّبُ كلبٌ فى الحُطام . . . وربّما
رَعَى الليلَ هِرٌ ساهر وغفا الجُندى ! !

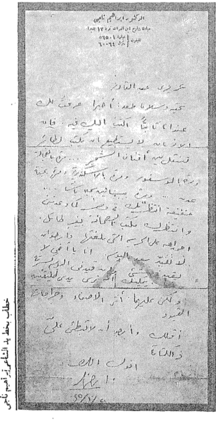
وواضح من الفقرة الأخيرة ، من هذا المشهد روح ناجى الساخرة ، ورؤيته الفكاهية التى لم تكن تفارقه ، ولا تفارق سَيْلَ نكاته أو تنكيتاته حتى على نفسه صباح مساء ... حيث نجد هذه المقابلة مع القط الحارس

لليل ، ومع الجندىّ الذى نام وهو واقف ، قريباً من الكلب الذى ينقب فى الحطام ، عن بقايا طعام . . .

من خلال مصاحباتى الطويلة مع ناجى ، لم أشهده إلا ضاحكاً أو مبتسماً يلقى بالفكاهة إثر الفكاهة ، حول أهل الفن والأدب أو غيرهم من الهواة وغير الهواة ، وعلى نفسه كطبيب . من ذلك على سبيل المثال ، رغم أنه يحتاج إلى أكثر من كتاب ، عن ذكرياته ومواقفه ورؤاه الضاحكة المضحكة الساخرة ، من ذلك ، أنه حين صدر ديوان شيخنا الجليل العقاد (أعاصير مَغْرب) . كانت بهذه المجموعة قصيدة لا تحضرنى الآن . لكن ملخّصها يقول : إن الزورق قد تحطّم ، أو أصابه بعض العطب ، وأن الشراع لم يعد يَقْوى على مَعُونته فى السباحة عبر الأمواج الصاخبة .
وكان ناجى يعلم بزياراتى ولقاءاتى الصباحية الكثيرة مع العقاد ، فى المكتبة التجارية بشارع محمد على ، أو فى مكتبة الأنجلو بشارع عماد الدين ، أو مقهى الجمّال بشارع عبد الخالق ثروت ، فقال لى يمكنك إذا قابلت العقاد قريباً ، أن تذكر له على لسانى : أن عند (ناجى) عيِّنات رائعة ، من بعض العقاقير ، التى تؤخذ عن طريق الفم ابتلاعاً ، أو عن طريق الجلد حَقْناً . وأن هذه العقاقير ، ستعيد له القوة والحيويّة الدافقة ، كما تعيد إلى سفينته قوتها وسط الأمواج الصاخبة . . . ولم أنكث عهد ناجى معى ، فانتهزت فرصة مصاحبتى للعقاد ، وأنا أسير معه ، فى ميدان العتبة الخضراء ، إلى مقهى الجمّال عَبْرَ ميدان الأوبرا ، وقصصتُ له وصيّة ناجى . . . . ويضحك العملاق العقاد ، دون أى غضب ، ثم يقول بالنص « هُوَّا كده ناجى . . كُلّ ما لسانُه يِطْوَل يِطْوَل ــ ، هُوَّا يقْصر يقْصَرْ » . [وكان ناجى قصير القامة نحيل الجسم] . فلما قصصت لناجى ما قاله العقاد ، انفجر ضاحكاً فى طفولة منتشية صادقة .

ومن نكاته على نفسه ، أنّ مريضاً زاره فى عيادته مرة واحدة ، على غير عادة المرضى من زائريه . . هذا المريض كان يكدح فى سبيل رزقه فأصابته حالة حادة من الأنيميا . يقول ناجى « وكتبت له على ورقة الاستشارة (الروشتة) : ثلاث دجاجات مسلوقة ، يوماً بعد يوم ، لمدة أسبوع ، ثم دجاجتين لأسبوع آخر . . وأعطاه ناجى خمسة جنيهات من جيبه الخاص . هذا


على محمود طه


الدكتور إبراهيم ناجى

عزيزى عبد القادر

ولكن عليهما أثر الأصفاد وجراحات القيود

خطاب بخط يد الشاعر إبراهيم ناجى

حدث . . . لكن النكتة هنا أو بقية المشهد ، من فكاهات ناجى على نفسه ، وهذه البقية : كان ناجى قد قابل ذلك المريض ، الذى عادت إليه صحته بعد أسبوعين ، فقال له : واضح ــ والحمد لله ــ أنك نفّذت التعليمات تماماً . فقال له المريض . . لقد ذهبت إلى العيادة المقابلة لكم ، ودفعت من الجنيهات الخمسة ، خمسين قرشاً ، فكتب لى الطبيب روشته ، اشتريت بها أدوية بما بقى معى ، واستعملتها فشفيت والحمد لله . !!!

وكنت كثيراً ما أرى معظم بطلات المسرح القومى والسينما ، وكثيراً من شاعرات العراق وسوريا والأردن والمغرب ، فى مجالس ناجى ، إما فى مطعم الشيمى بميدان توفيق (عرابى) أو حلوانى « الجمّال » وكُنّ يتسابقن عليه فى أن يكتب لهن شعراً ، فكان يكتب غَزَلاً رقيقاً ، أو تصويراً لطيفاً لبعض مواقفهن . الغريب أن كل واحدة كانت ترى فيما كتب ، هُيَاماً بها وحبّاً لها . بينما كان الواقع الذى شاهدته وأدركته ، لم يكن سوى تسلية من « ناجى » الذى كان أشبه بالفراشات المجنحة التى تتنقل بين عطور الزهور المختلفات الفاتنات . ورغم أن « ناجى » كان يشعر بكثير من الأسى ، لما سبّبه له شيخنا الكبير الدكتور طه حسين ، حين قال إنه « شاعر هيِّنٌ ليِّن . . شعرُه أشبه بموسيقى الغُرفة . . . » وحين فَضّل الشاعر المهندس على محمود طه عليه . رغم هذا ، فإنه لم يكن كذلك مع العقاد رغم أن شيخنا الجليل العقاد ، قد ذكر عنه أنه

سرق الكثير من أفكاره ، وأنه فقط شاعر الرقة العاطفية ، أو شاعر الظرف . . . » لكن الذى كان يؤلم ناجى حقاً وصدقاً ويثير أوجاعه هو اعتبار كثير من الأطباء ، أو المسئولين الكبار عن الطب فى مصر ، أن ناجى مجرد أديب أو شاعر . لكن لا علاقة له بالطب إلاّ من الناحية الإسمية ! هذه الفكرة الحمقاء ــ فى الواقع ــ هى التى وصلت بحياة ناجى إلى طريق مسدود ، حتى إنها حاكمته ظلماً وعدواناً ، مع ما سُمِّى ، بلجنة التطهير فى ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ وحتى إنها عاقبته وقالت إنه « غير منتج » ثم طردته حتى مات كمداً فى ٢٥ من مارس ١٩٥٣ . أما فكرة أن إبراهيم ناجى طبيب وليس بشاعر ، فهذه الفرية من بعض الأدباء أو النقاد من غير المبدعين ، هذه الفرية لم يكن لها أثر خطير فى نفسية ناجى ، فهى لم تحطّمه ولم تزعجه كثيراً ــ كما كان يعتقد بعض الأدباء أو النقاد فى ذلك الحين .

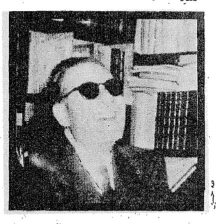
عاش ناجى شاعراً بكل ما تتضمنه معانى الشاعرية من الرقة والحنو والتعاطف والشفافية ، سواء فى عمله كطبيب أو كمفكر فى عوالم النفس والحياة ، ومع كل موقف أو مشهد من مواقفها أو مشاهدها جميعاً .

والناس تسأل والهواجس جَمّةٌ
طبٌّ وشعرٌ كيف يجتمعان ؟

وربما كان هذا التساؤل غريباً فى تلك الفترة وفى عالمنا العربى بالذات . . لكنه الآن ليس له محّل أو ليس له مقام على الإطلاق .

وأعود فأقول ، إن مفتاح شخصية ناجى كشاعر طبيب إنسان فنان ، هو الاغتراب ، بكل معانى الغُربة الصوفية الرومانسية . ومن رسائله التى أحتفظ بها ، هذه الرسالة التى تعطى رؤية ، عن شعوره بالغربة وموقفه الحرّ ، من آثار الأصفاد ، وجراحات القيود . . . وهذه الرسالة بخط ناجى ، وبتاريخ ٢٠ من أكتوبر ١٩٤٥ وفيها يقول :

« أحمد الله على الحرية التى بلغتُها . . . وأرجو ألا تُقَيِّد بعد اليوم . . . أنا يا أخى لا يقيدنى شىء . . وإن قيّدنى اليوم كَسَرْتُه غداً . . . يمكنك أن ترى يدىّ طليقتين . . . ولكن عليهما أثر الأصفاد وجراحات القيود . »


طه حسين

وهنا أتوقف قليلاً ، لألقى الأضواء على غربة ناجى ، وهى مفتاح شخصيته ، وطابع شاعريته . . . صحيحٌ أن العالم الشعرى عالم اغتراب ، بكل مُفردات الغُربة والاغتراب ، من قلق وسأم ومَلل وعذاب ، فى هذه الدنيا الرحيبة . لكن اغتراب أمثال ناجى من الشعراء والشعراء الرومانسيين بالذات ، وغيرهم من أهل الفن ، هذا الاغتراب له سماتُه وقَسَماته . والذى لا شك فيه ، أن على الشاعر أو الفنان أو المفكر ، فى نهاية مطافاته ، إما أن يُعلن عبثيّة الحياة ، وإما أن يُعلن تَصوُّفه المطلق أو يتأرجح بين هذين المفهومين قليلاً أو كثيراً . . . لكن لابُدّ له من أن يقف موقفاً نهائياً . . مع العبثية المطلقة أو التصوفيّة المطلقة . . .

يا حبيبى كان اللقاء غريباً
وافترقنا فعاد كلٌّ غريباً
أجرُ غُربتى أيها العائدُ
فقد مَلّنى الداءُ والعائدُ
أجرُ غُربتى فبلادِى الهمومُ
وليلٌ بطىءُ الخُطى راكدُ
خرجتُ من الديارِ أجرُ رِجْلى
وعدتُ إلى الديار أجُرُّ ساقِى

هذا هو ناجى الشاعر الغريب فى وطنه ، ومع نفسه ، ومع الأحياء وغير الأحياء من الكائنات . . . لكن ما هو موقفه حيال شعوره بغربته ؟ هل هو الرفض الوجودى الثائر على الحياة وعلى الموت معا وجميعاً ؟ أم هو الاستسلام الجازع الحزين ، أو الاستسلام المتفائل الباسم ، على أجنحة التصوفية ، أو على معراجها السماوىّ الرفيع ؟ .

لا شك أن غربة ناجى ، الشاعر الفنان والطبيب الإنسان معا ، وفى شخص واحد (وهذا أمر بالغ التعقيد) ــ لاشك أن غربته ، قد هاجرت نحو طريق الاستسلام ، ضعفاً أو رغبة فى التعالى عن أوحال البشر وأوجاع الجسد .

ربما تجمعنا أقدارُنا
ذات يوم بعد ما عزّ اللقاءْ
فإذا أنكر خلٌ خِلَّهُ
وتلاقينا لقاء الغُرباءْ
ومضى كلٌ إلى غايته
لا تقل شئنا وقل لى الحظ شاءْ
. . . وإذا الدنيا كما نَعْرفها
وإذا الأحبابُ كلٌ فى طريقْ !!!
. . ضَلَّ فى الأرض الذى يَنْشُدُ أبناء السماء
أىُّ روحانيةٍ تُعْصَرُ من طِينٍ وماء ؟
يامُغَنِّى الخُلدِ ضَيَّعْتَ العُمُرْ
فى أناشيد تُغَنّى للبَشَرْ

نيتشة

ليس فى الأحياء مَنْ يَسْمَعُنَا
ما لنا لسنا نُغَنِّى للحَجَرْ ؟ !!
للجمادات التى ليستْ تَعِى
والرميمات البوالِى فى الحُفَرْ ؟ !!
غَنِّها . . سَوْفَ تراها انتفضتْ
تَرْحَمُ الشادى وتبكى للوتَرْ

. . . أنْ تكون العاقل الوحيد ، بينَ حُشودٍ من المجانين ، فهذا معناه ، أنك المجنون الوحيد ، بين جماعة كلّهم عقلاء !!! ولاحلّ لك إلا أن تشرب مثلهم ، من نهر الجنون لتكون عاقلاً مثلهم !! أو تنطلق مجنوناً ثائراً ، مع ذلك الثائر الوجوديّ « السوبرمان » فى شخص جبران خليل جبران . . . الذى كتب لنا فيما كتب عبر رومانسيّته الرفيعة : المجنون ، والسابق ، والنبى المصطفى وغيرها من الرّوائع . فهل موقف ناجى ، هو موقف جُبران ؟ الجواب أن ناجى أو رومانسيّة ناجى ! التى عايشت عصر الرومانسية الجبرانية ، فى عصر النهضة العربية المعاصرة ، هذه الرومانسية لم تصل ، إلى حد الرفض الثائر بالمعنى الوجودى ، كما كان الموقف مع جبران «السربرمان» .

ومما لاشك فيه أن الإنسّان ، إذا عاش مهاجراً وهو فى وطنه ، أو خارج وطنه . فهو غريب ، يعايش مقام الاغتراب أو مقام الغربة . وهو مقام صوفىّ أو هو فى الواقع ، مدخل سائر المقامات الصوفية المهاجرة نحو قمة التلاشى أو الفَنَاء ، فى الذات المطلقة ــ حُبّاً فى الفَناء ، أو رغبة فى البقاء عَبْر الفَناء ، كما عبّر عن ذلك أعلام الصوفية أمثال الحلاّج وغير الحلاج . . إنّ هذا معناه أن المهاجر غريبٌ . . فإذا كان هذا الغريبُ شاعراً ، وشاعراً رومانسيّاً ، فإن غُربته هنا مثلّثة ، إنه غريب من الناحية الجغرافية ، ثم هو غريب كشاعر ، عن مجتمع الناس التقليدىّ (أو كشاعر طبيب مثل ناجى) ، ثم هو ثالثا غريب كإنسان رومانسى ، عن كلّ ما يشدّه إلى عالم الزمان والمكان . أما جبران فقد انطلق ثائراً رافضاً ، عبر « عرائس المُروج » ، « والأرواح المتمردة » «والأجنحة المتكسرة» ، «والمواكب» ، «والعواصف» « والمجنون » ، « والسابق » ، حتى ساحة « النبى » المتعالية . فما مكان ناجى فى ساحة الرومانسّية الصوفية ؟ لقد عاش فى شعره ، الذى لا ينفصل مطلقاً عن حياته وفكره ، عاش حنيناً إلى وطنه (وهو مغترب فيه) ، وحنيناً إلى المجتمع المثالى ، الذى يلوذ به الشاعر ، ولو عن طريق الخيال ! وحنيناً إلى عالم ما فوق الزمان والمكان ، وهو عالم الحقيقة العلوية المطلقة . لكن ناجى الطائر الجريح ليس جبران أو ليس كجبران الرافض ، أو الثائر الوجودى ، الذى أعجبه أو تقمّصه « نيتشه » فانطلق معه نحو « السوبرمان » فى صورة متعالية ، محتقرة لأرض الخطايا والأوحال ، أرض البشرية الترابية الحمقاء ، التى ليست فى نظر جبران مع « حَفّار القبور » سوى جثث متعفنة نتنة . . (تظنهم أحياء وهم أموات منذ الولادة ، لكنهم لم يجدوا من يدفنهم فظلّوا مُنطرحين فوق الثرى . . .) و (مِنْ تلك الساعة ، صارت صناعتى حَفْر القبور . . .) (غير أن الأموات كثيرون ، وأنا وحدى . . وليس من يُسْعِفُنى . !) .

أما ناجى الطائر الجريح ، فلايقوى ، ولا ينهض له جَناح نحو الصعود ، إلى هذه الساحة الرافضة الساحقة . لقد وجد عزاءه فى غربته ، وهو عَزاء الرَّحمة ، التى شاركته فيها الجمادات الخرساء ، والرميمات البوالى ، وهى تنتفض شجناً باكية الوَتَر ، مع ذلك الشادى المهاجر ، الذى عاش زهرة عاطرة الأريج ، لكنها عُوقبت مثله ، وهى لم تدر يوماً ذَنْبها ولا ذَنْبه معها . . . عُوقبت ، فارتمتْ فى يَبَاب .

مابه من أحد . . . غير سكون الأبد . . .

هَذا الليلُ ولا قلب لهُ . . .
أيها السّاهرُ ــ يدرِى حَيْرتَكْ
أيها الشّاعرُ خُذ قيثارتَكْ
غَنِّ أشجانك واسكبْ دمعتَكْ
رُبَّ لحنٍ ــ رَقَّصَ النجم له
وَغَزَا السُّحْبَ ، وبالنجم فَتَكْ
غَنِّه ــ حتى ترى سِتْرَ الدُّجى
طَلَعَ الفجرُ عليه . . فانْهتَكْ

وإذا ما زهراتٌ ذُعِرتْ
ورأيتَ الرُّعْبَ يَغْشى قَلْبَها
فَتَرَفَّقْ واتَّئِدْ واعزِف لها
من رقيق اللحن . . . وامسح رُعبها
ربما نامتْ على مَهْد الأسى
وبكتْ مُسْتَصْرِخاتٍ . . . رَبَّها
أيّها الشاعرُ . . . كم من زهرةٍ
عُوقبتْ . . . لم تَدْرِ يوماً ذَنْبَها



الذهب الوردى

د. محمد عبد القادر محمد



الذهب فى مصر كالترابٌ هكذا كتب ملك كاردونياش (المعروفة باسم بابل) إلى فرعون مصر يطلب ذهبا ، فقد كانت ثمة تجارة واسعة بين البلدين . كانت مصر ترسل فضة وذهبا وأسرة من الأبنوس المطعم بالعاج ومغشاة بالذهب ، وكراسى من الأبنوس المغشاة بالذهب ، وكراسى للقدم من الأبنوس ومغشاة بالذهب ، وأوان من الذهب ، وأصنام آلهة من الذهب ؛

فالذهب ـ كما نرى ـ كان يستخرج فى مصر بكميات كبيرة منذ العصور الأولى ، فمنذ أوائل عصر جرزة ، فى عصور ما قبل التاريخ ، عثر على حبات مصمتة من الذهب ، ومن أواخر عصر جرزة (حوالى ٥٢٠٠ ق.م) ـ حسب تقدير بترى ـ عثر على دلاية صغيرة من الذهب سطحها محبب ليعطى لمعانا واضحا . كما عثر على سكين من الصوان فى إبيدوس كانت يدها مغلفة بالذهب ، وخيطت من جانبيها بسلك رفيع من الذهب . وقد نقش الغلاف الذهبى بحيوان ونبات الصحراء ؛ ففى الجزء الأعلى صور أسد ذى جلد منقط يهاجم غزالة (وكان النقش بالبارز) . أما فى الجزء الأسفل فالنقش غائر يصور الأسد وهو يهاجم بقرة برية . ومن الإكتشافات المثيرة ، من الأسرة الثالثة ، ما عثر عليه من قطع ذهبية داخل ممر هرم سخم خت ، منها واحد وعشرون سوارا من الذهب ، وعقد ذهبى وملقط من الالكتروم ، وأجمل هذه القطع الذهبية صندوق ذهبى غطاؤه على صورة محارة صدفية .

ومن الأسرة الرابعة يزدان تمثال نوفرة بتاج وعقد من الذهب محلى بالعقيق الأحمر واللازورد والفيروز . ومن أهم اكتشافات الأسرة الرابعة حجرة نوم الملكة حتب حرس أم خوفو ، وقد عثر به على سرير وكرسى ومحفة من الخشب ، وكلها مكسوة بالذهب ، كما أن المظلة التى تعلو غُشّيت بالذهب . ومجموعة من الأساور السميكة والخلاخيل السميكة كلها من الذهب . ومن عصر الأسرة السادسة عثر على رأس صقر من الذهب وهى قطعة فريدة من أشغال صياغ الدولة القديمة ، وقد عثر عليها تحت معبد بالكاب ، وكانت فى الأصل مثبتة فى جسم من الخشب تحول إلى تراب فور اكتشافه ، وعيناها المصنوعتان من الاوبنسيديان تضفى عليها الحياة . وتعد هذه الرأس من روائع الفن المصرى ؛ وهى معروضة بقاعة المجوهرات بالمتحف المصرى .

أما الدولة الحديثة فالذهب فيها كالتراب فعلاً . ومقابر ملوك هذا العصر كانت مكدسة بكل شىء مصنوع من الذهب ، حتى فساتين الأميرة كانت مطرزة بخيوط من الذهب وموشاة بالترتر والوُرَيدات الذهبية . وكان الكفن يحتوى على أكثر من ١٣٢ قطعة من التمائم والحلى المصنوعة من الذهب . وتخبرنا عن ذلك برديات سرقت من المقابر الملكية وقد جاء بها : إن الوزير المختص بهذه المقابر وحراسها هم الذين قاموا بسرقتها .

ومقبرة توت عنخ آمونَ الملك الصبى ، خير شاهد على ما كانت تحويه هذه المقابر من كنوز . وهى تعطينا صورة حية عن مستوى الرفاهية ومقدار ارتقاء الفن فى هذا العصر البعيد . فبالرغم من صغر هذه المقبرة إلا أنها كانت مكدسة بالذهب ، حيطان من الذهب ، تماثيل من الذهب ؛ عربات وأسرة ومقاعد وصناديق من الذهب المرصع بالأحجار الكريمة . فكل شىء قد كسى بالذهب ، هذا عدا الحلى من الذهب ، أساور ، حلقان ، خواتم ودلايات وخنجر من الذهب ، مرسلات من الذهب ، قناع من الذهب ، أوانى وصنادل وعصى من الذهب ، وتمائم ومرايات من الذهب ، وأوانى احشاء على هيئة توت عنخ آمون من الذهب ، وخاصة التوابيت . منها تابوت مصمت من الذهب الخالص يبلغ طوله حوالى ١٨٥ سم ويزن ٢٩٦ رطلا أى ١٣٣ كيلو جراما من الذهب وهو منقوش من الداخل والخارج .

ويمتاز الذهب المصرى القديم بتنوع ألوانه فمنها الأصفر البراق ، والأصفر الشاحب والرمادى الأحمر والطوبى الفاتح والأحمر الدموى والأرجوانى الشاحب ، وأجملها جميعا اللون الأحمر الوردى المشهور ، الذى يوجد على عدة أشياء بالمتحف المصرى ، وأقدمها عثر عليه بمقبرة الملكة تى من الأسرة الثامنة عشرة ، وهى وردة مرغينية . كما عثر على أشياء تحمل هذا اللون من الأسرة التاسعة عشرة والأسرة العشرين . ولكن أهم هذه التحف تلك التى عثر عليها فى مقبرة توت عنخ آمون ، أساور وصدريات . ويقول لوكاس إن التحليل الكيمائى قد أثبت أن اللون الوردى ليس ناتجا من وجود أحد صور الذهب الغروية ولا عن وجود أى لون من الطلاء أو الألوان العضوية ، إذ يمكن تسخين هذا الذهب حتى درجة الأحمرار دون أن يزول لونه الوردى أو يضمحل ، بل قد يزيد بهاؤه فى بعض الاحيان . وهذا اللون هو غشاء غاية فى الرقة قد لا يصل سمكه إلى ٠,٠٠٠٠١ من البوصة . وقد أمكن إثبات أن فى هذا الغشاء آثاراً ضئيلة من الحديد فقط ، ولكن طريقة التلوين به غير معروفة ، على أن وجوده على كلا الجانبين قد يدل على احتمال إجراء التلوين بغمس القطعة الذهبية فى محلول أملاح الحديد ، ثم تسخينها . وقد أثبت أحد علماء جامعة بلتمور فى الولايات المتحدة صحة هذا الرأى .



وكان الذهب يستخرج من ثلاث مناطق :

(أ) المنطقة الشمالية فى الصحراء الشرقية حول وادى الحمامات ووادى عباد .

(ب) المنطقة الوسطى وتقع فى الصحراء الشرقية أيضا ، حول وادى علقى ووادى كبقبة .

(جـ) المجموعة الجنوبية على طول وادى النيل من وادى حلفا حتى كرمة ، وقد عثر بها على أكثر من مائة منجم كما يستدل على ذلك من بقايا مناضد الغسيل والمجارش ، ويقول فاركوتيه : إن هذه المجموعات الثلاث هى مرادفات للأسماء القديمة ، ذهب فقط ، وذهب واوات ، وذهب كوش ، وأن الذهب كان يستخرج من نقطة قد تقع إلى جنوب كوش .

(د) كما كان يستورد الذهب وتبر الذهب من مناطق خارجة عن مصر مثل ، بونت المصور على جدران معبد الدير البحرى للملكة حاتشبسوت ، وعلى جدران مقبرة رخمارع ، ومن بلاد قبرص وكريت أوانى من الذهب وحلقات من الذهب . من سوريا وأوانى من الذهب وعربات مغشاة بالذهب أيضا ، فى صورة جزية أو هدايا إلى ملك مصر . وقد كانت البلدان المصرية تدفع الضرائب المقررة عليها بحلقات من الذهب ايضا .

ولابد أن المصريين قد توصلوا إلى طريقة للتأكد من صحة خامة الذهب ، وليس من المستبعد أنهم عرفوا الوزن النوعى له واستعملوه فى إثبات الذهب قبل الإغريق بوقت طويل ، تلك البلاد الفقيرة التى لم تعرف الذهب . ومن المحتمل أيضا ، أن الذهب وغيره من المعادن قد استعمل كعملة ، ولكن هذه العملة لم تكن منقوشة ، بل مجرد سلمة ذهبية عادية ويوجد بالمتحف المصرى بعض منها مختوم بعلامة .

والذهب كان يعتبر مادة الخلود بسبب لمعانه وعدم جريان الصدأ عليه ، وكان يغلف به سرير التحنيط وتصنع منه التوابيت لهذا السبب ●

فخرى ابو السعود .. شاعر كبير مجهول!

قصائد تكشف عنى .. وطنى الاتجاه ، رومانتيكى المزاج ، كلاسيكى الصياغة

د . على شلش

بدأ فخرى أبو السعود حياته الأدبية بالشعر وأنهاها به . وخلف بعد انتحاره المفاجىء ٨٥ قصيدة منشورة فى المجلات الأدبية وبعض الصحف العامة فى الفترة من ١٥ أبريل ١٩٣٣ إلى ١٥ أغسطس ١٩٤١ واستطاع على مدى السنوات الثمانى التى نشر فيها قصائده أن يتدرج بشعره على طريق التنوع فى الموضوع والأصالة فى الصياغة دون مغامرة كبيرة فى المضمون أو الشكل . بل استطاع أن يحقق لنفسه فى سن صغيرة مكانة مرموقة بين شعراء جيله ، الشيوخ والشباب على السواء . وفى سن الخامسة والعشرين فاز بالجائزة الثانية فى مسابقة الشعر الوحيدة التى نظمتها مجلة الرسالة عام ١٩٣٥ . وكان موضوع المسابقة صياغة ترجمة نثرية قامت بها الأديبة «مىّ زيادة» لإحدى قصائدها الفرنسية بعنوان «ارتياب» . وكان شعره ينم ــ كما سنرى ــ عن تجربة ناضجة وسن أكبر من سنه الحقيقية . وكانت المجلات الأدبية التى تنشر له تقدم قصائده على كثيرين من أبناء جيله . بل وأبناء الجيل الأكبر سنا . فقد كانت مجلة «الرسالة» بصفة خاصة تسبق اسمه بلقب «الأستاذ» الذى درجت على منحه للمتمكنين فى الكتابة ، وكانت فى الوقت نفسه تضع قصائده قبل قصائد شعراء من أمثال إبراهيم ناجى ، وخليل هنداوى (سوريا) ، وسيد قطب ، ومحمد الحليوى (تونس) . أو تضعها جنبا إلى جنب مع قصائد شعراء من أمثال مصطفى صادق الرافعى ، وجميل الزهاوى ، وعبد الرحمن شكرى . ولم يكن هو نفسه قد تجاوز السابعة والعشرين .

وتكشف القراءة الأولى لقصائد أبى السعود الخمس والثمانين عن شاعر متأمل فى الحياة والطبيعة والكائنات جميعا . كما تكشف عن شاعر مرهف الحس ، رومانتيكى المزاج ، كلاسيكى الصياغة . محب لوطنه إلى درجة العشق ، أدار شعره حول موضوعات بعينها مثل : الحنين للوطن والغيرة عليه ، الطبيعة ، التعاطف مع الإنسان والحيوان على السواء . وفى كل هذه الموضوعات وغيرها يبدو صاحب رؤية إنسانية حزينة متشائمة إلى حد ما ، ومالك معجم شعرى تشعر معه أحيانا بأنه جاهلى أو عباسى فى ثوب جديد ، وأحيانا أخرى تشعر بأنه امتداد متطور للبارودى وشوقى . وفى كلتا الحالتين تشعر أيضا بأنه شاعر أصيل غير مقلد ، منفتح على التراث الشعرى العالمى ، ينقله أحيانا نقل المترجم أو يفيد أحيانا أخرى من أساليبه فى تناول الأفكار والموضوعات .

وربما كانت عبارة «رومانتيكى المزاج كلاسيكى الصياغة» أبرز ما يخرج به قارىء هذه القصائد .

أما رمانتيكية المزاج فنراها فى مجموعة من الخصائص تتصل بمفهوم أبى السعود لوظيفة الشاعر والشعر كما تتصل بميله الواضح إلى التأمل ، وشجنه وتفكيره فى الموت وشعوره بالغربة وعاطفته الفياضة نحو الإنسان والحيوان وحبه للطبيعة والمرأة .

الشاعر والشعر :

تضم هذه القصائد قصيدتين تتصلان اتصالا مباشرا بتصور أبى السعود للشاعر والشعر . وعنوان القصيدة الأولى «الشاعر» وعنوان الأخرى «الشعر»

فى القصيدة الأولى التى نشرها أبو السعود فى سن السادسة والعشرين تصوير للشاعر ووظيفته . ويستهلها بقوله عن صفات الشاعر :

قد عاش بين تشوف وتلهف
من حسه الذاكى وطبع مرهف
يشقى ويسعد صاحيا أو حالما
بمحقق من ظنه ومزيف
يرد الحياة مفكراً متمليا
أبداً بقلب فى الحياة مطوف
متقصيا آفاقها متدبرا
أحوالها من مقبل أو مسلف

لقد أولت الحياة الشاعر دون الخلق من نعمائها ، يلهو بها وهو المجرب الخبير بطبعها ، وهو أدرى الورى بجمالها ، تؤثره الطبيعة ويؤثرها ، ويعلم كل مواقع الفتنة فيها ، يسير فى أرجائها ملكا سمحا ، يغريه الكون بعرض حسنه :

الشعر سلواه وخير عزائه
فى كل نائبة وخطب مجحف
ملك المعانى ملكه يسمو به
مجداً على مجد السرى الأشرف
ويعد فتحا كل شعر صاغه
أو كل معنى قبله لم يكشف
وتراه آنس ما تراه مفردا
فى معزل عن ذا الأنام ومعزف
ويخال ما بين الجماعة نفسه
فردا وحيدا بينهم لم يعرف

فى الخريف

كل شىء فى الكون رانَ وقرّا   وسرى فى جوانح النفس سحرا
أسفرَ الجو وانجلت صفحة الأفْـ   ـقِ وفاحت مَناكب الأرض نَشرا
فى ربوع يطول عمرُ شتاها   إذ يوافى ويَقصُر الزهر عمرا
نحمد الشمس يوم تطلُع فيها   بضياء ، ونحمد الله عشرا
رفّ فيها الخريف حسنا وطيباً   فتسامَى على الربيع وأزرى
نفضت نومَها الحياة وقامت   بعد طول الحجاب ترفع سترا
أبرزتْ من جمالها وحُلاها   كلّ سر فما تُكتّمُ سِرّا
ذهبتْ تنثر الجمال فلم تَسْـ   ـتثن فى الماء أو على الأرض شبرا
نثرتهُ بلا نظام فأرضى الـ   ـفنّ فوضى وأعجبَ العينَ نثرا
أودعتْ سحرَها هواء وحصبا   ء وماء يسرى وعشباً وصخرا
يَسْرَحُ الطرف حيث شاء فما يَسْـ   ـرَحُ إلا من فتنةٍ صوبَ أخرى
مَزَجُ حُسْنٍ ورقّةٍ وبهاءٍ   ألفته لوْنًا وضوءا وعطرا
هُوَ فى العين ما أرقّ وأندا   هُ وفى الصدر ما ألذّ وأطرى

وفي قصيدته الأخرى «الشعر» التى نشرها فى سن السابعة والعشرين يضيف إلى هذا التصور الرومانتيكى للشاعر بعض الرتوش الإيضاحية . ويستهلها بقوله :

ألا ياصديُ للنفس قد بات حاكيا
تترجم عنها شجوها والأمانيا

ويمضى على هذا النحو من التصور للشعر فيراه نديم النفس ومواسيها وقرين البأس والمجد ، وملهم العلياء وموحى التسامى . كما يراه شعور النفس وقد فاض طاميا ، يجرى مغينه فى نفسه دفاقا لا ينضب :

وما كنت يوما ناظم الشعر إنما
غدوت له فى صفحة الكون تاليا
أقلب من ديوان ذا الكون صفحة
تلى صفحة أتلوه للناس راويا
فلا هشت إلا ناظراً متمليا
أهذب شعرا يعرض الكون حاليا

الشعر عنده أيضا أمير الفنون ومجمعها ، فيه مجال الخيال وملعب يدنى به الفكر كل ما كان نائيا :

ويمعن فى ماض الزمان مجولا
ويسبر محجوباً من الغيب آتيا
ويجمع أطراف الحياة وتلتقى
على وردة الأجيال شتى تواليا

ولعلنا لمسنا فى هذا التصور للشاعر والشعر رومانتيكية مزاج لا حاجة بنا لإثباتها . ولعلنا لمسنا أيضا الميل الواضح للتأمل فى قوله عن الشاعر «يرد الحياة مفكراً متمليا» وهذا الميل نفسه هو ما يشكل الخاصية التالية فى مزاجه الرومانتيكى .

الميل إلى التأمل :

وهذه خاصية تنعكس على غالبية قصائد أبى السعود إن لم تنعكس عليها جميعا . فقارىء هذه القصائد لا يحس من البداية إلى النهاية بأنه يقرأ لشاعر غنائى يبسط ما فى نفسه وشعوره بسطا تلقائيا أو عفويا ، وإنما يحس بأنه يقرأ لشاعر متأمل فى نفسه وشعوره وعالمه الخارجى . وليس من المفروض أن تشكل تأملات الشاعر نسقا معرفيا كنسق تأملات الفيلسوف ، وإنما المفروض أن تعبر عن تجربته الشعرية فى القصيدة الواحدة ، حتى لو تناقضت من قصيدة إلى أخرى مثلما حدث هنا حين تمنى الشاعر الموت فى قصيدة «الموت» ثم كرهه فى قصيدة «الحياة»

غير أن تأملات الشاعر هنا جزء من رؤ يته للحياة والطبيعة والبشر ، وهى رؤ ية يغلفها الحزن والتشاؤم كما سنرى بعد قليل . كما تغلفها المثالية والبحث عن الكمال بالرغم من اعتقاده بأن الكمال فى الحياة محال . ففى قصيدة «الكمال» يدير رؤ يته حول بيت القصيد الذى يقول فيه :

صاح ذا عالم النقائض من را
م كمالاً به أراد المحالا

وفى قصيدته «الصديق المنشود» يضع شروطا كثيره للصديق الحق منها الإخلاص والرعاية والبعد عن الاغتياب والاعوجاج ومنها أيضا قوله فى تحديد صفات الصديق :

ومن يماثلنى نفسا ويشبهنى
هوى ويفقه أفكارى وأقوالى

بل يقول فى قصيدة أخرى بعنوان «المال» عن هذا الصديق :

فتشت عن وجه الصديق فلم أجد
فيمن عرفت سوى الطلوب المجتدى
من ليس فى يوم الرفيهة مؤنسى
بحديثه أو فى الكريهة مسعدى

ولم يمنعه طول التفكير والتأمل فى نفسه وغيره من أن يثور أحيانا على العقل ويدعو فى سخرية إلى الاستمتاع بالحياة كما فى قصيدته «الكون والعقل» يقول :

ورأيت هذا الكون جهلاً ماضيا
قد حل فيه العقل ضيفا واغلا
ضيفا لجوجاً مرهقا لمضيفه
بفضوله متسائلا متطاولا
فانبذ حديث العقل واغنم حاضرا
من متعة الدنيا وخيرا عاجلا

وينهى القصيدة بقوله :

سفها لمُفنٍ فى التساؤل عمره
ويبيت عن تلك المحاسن ذاهلا

وتقوده تأملاته إلى السياسة الدولية أحيانا فلا يقصر عن إبداء رأيه فيما يراه كما فى قصيدته «عصبة الأمم» ويبدو أنه زار مقرها فى سويسرا ، ثم كتب قصيدته بعد اشتعال الحرب العالمية الثانية التى لم توقفها العصبة — يقول :

هذى أرائكها ساد السكون بها
وفى منابرها صمت وإذعان
دار السلام مخلاة معطلة
وللحديد بدور الحرب إرنان

ويتصل بميل أبى السعود إلى التأمل استخلاصه للحكم من وقت لآخر فى قصائده فهو يقول فى قصيدة «ذهب الشباب» :

ولقد يجاد الروض بعد جفافه
ويجد من أبراده ما يخلق
ولقد يروق الزهر بعد ذبوله
وتظل منه ريحة تنشق
وإذا القلوب تغيرت وتفرقت
عىّ الحليم يجمعها والأخرق

ويقول فى قصيدة «نُجْع وإخفاق» :

ما لائم الدهر إلا كالصبى
مشى إليه المربى بالعصا جارا
من علمته رزايا الدهر موعظة
فإنه جنى أضعاف ما خسرا

● وللدراسة بقية ●

تَرتوِى الروح منه نهلاً وعلاً فهى نشوَى أنّى تنقلُ سكرَى
كَسَتِ الأرضَ خُضرةً وتغشّتْ ربوةً ربوةً وغوراً فغورا
فزكا النبتُ فى تلاعٍ وقيعا نِ توالَى فى الأُفق طيبًا ونشرا
راقَ منهُ ما تهادى على الأرْ ضِ نديًا وما تشامخ كبرا
وذُكاءُ وسطَ الفضاءِ توارَى خلف غيمٍ يمرُّ فى الجو مَرًّا
ثم تبدو فتغمر الكونَ إينا سًا إذا الغيمُ عن سناها تفرّى
فى سماءٍ نقيةٍ تأخذ العيْ نَ اغترافاً وتُفعِمُ الكونَ بِشرا
معرضُ النورِ سرتُ فيه الهوينى مُطلقاً فى الخيال نفسى حيرَى
تتملّى بدائع الكون أو تنْ ظِمُ فى صفحة الخواطر شِعرا
عند نهرٍ عذبِ التسلسل ماتا بعتْهُ بالمسير إلاّ اسبطرّا
حفّهُ العشبُ كاسياً ضفتيهِ مُطلِعاً حوله قتاداً وزهرا
أرسلُ العينَ تجتلى الحُسن صفواً أو تقصّى مِن سالف العمر ذكراً
فهْى فى مسرح الطبيعة جذلى آنةً أو مع التذكُّر عبرَى
ورفيقى فى السيْر سفرٌ بكفّى لمْ أطالعْ مما يحدِّثُ سطرا
منْ تهادى سفرُ الطبيعةِ مبسو طاً إليهِ فكيف يحفلُ سِفرا؟!

مابعد العبث :

"مسرح الاستهزاء والتتفيه"

د. نهاد صليحة



بين مبدأ إثارة الضحك لإراحة الذهن من التفكير ، أو لصرفه عن التفكير ، ومبدأ إثارة الضحك لإثارة الفكر أو للدعوة إلى التفكير ، تأرجحت الكوميديا على طول تاريخها الطويل .

فالمبدأ الأول تندرج تحته كل العروض الهزلية (الفارس) سواء كانت مسرحيات كاملة أو اسكتشات ، والتى تستهدف أولا وقبل كل شيء دغدغة المتفرج وإثارة أكبر قدر من الضحك ، حتى تنهكه — عضليا — إنهاكا كاملا بحيث لا يصبح قادرا على التفكير فى أى شيء . أى أنها — إذا كانت جيدة — تنهك جسده لتريح عقله ، أو هى — إذا كانت سيئة — تنهك جسده وتنتهك عقله فى الوقت نفسه .

وتحت المبدأ الثانى يندرج كل ما نسميه بالكوميديات الراقية التى ترتفع إلى مستوى الأدب المسرحى ، إذ هى لا تعتمد على المفارقات الصارخة سواء فى الحركات الجسدية أو المواقف السطحية كما تفعل المسرحيات الهزلية ، بل تحاول إثارة الضحك عن طريق تنبيه المتفرج إلى مواطن الشذوذ فى واقعه الاجتماعى والإنسانى ، بحيث يصبح الضحك فيها تعبيرا عن إدراك المفارقة بين ما يجب وما يحدث ، أى يصبح الضحك انتقادا للواقع وتعليقا عليه أملا فى إصلاحه .

ولكن ظهر فى الغرب فى القرن العشرين نوع من الكوميديا يحمل لواءً جديداً يمكن التعبير عنه بالمثل القائل إن « شر البلية ما يضحك » ، ويسمى هذا النوع فى لغة المتأدبين بالكوميديا السوداء .

والكوميديا السوداء قد تتخذ أشكالاً عديدة فى أساليب التعبير المسرحى تتنوع بين الواقعية والفانتازيا ، ولكنها ، مهما اختلفت أشكالها ، ترتكز فى النهاية على افتراض أساسى يميزها عن الكوميديا المعروفة على طول تاريخ المسرح .

فإذا كانت الكوميديا على طول تاريخها احتفالا بالحياة ، ومحاولة لترسيخ قيمتها واستمراريتها ، وفق مبادىء معروفة ، وفى أطر قيم ثابتة متفق عليها فى المجتمع بصورة عامة ، فإن الكوميديا السوداء ترتكز أساسا على إحساس عميق باللا جدوى أو العدمية ، وهو إحساس يتخطى مرحلة الإحساس بالمأساة أو الفجيعة ، ولا يمكن التعبير عنه إلا بالضحك المتشنج الهستيرى .

والضحك فى هذا النوع من الكوميديا يفتقد تماماً السخرية الإيجابية التى تميز كوميديا النقد الاجتماعى ، كما يخلو من الإحساس بالسعادة لزوال غمة عابرة ، وهو الذى يميز الضحك الذى تبعثه الكوميديات الرومانسية ، وهو لا يتضمن حتى ذلك الشعور بالتفوق والتميز الذى يحسه المتفرج وهو يضحك من المآزق التى يتعرض لها أبطال الهزليات . فالضحك فى الكوميديا السوداء تنفيس عضلى عن توتر نفسى عميق مدمر ينتج من إدراك المتفرج لموقف بالغ القتامة ، لا أمل فى علاجه ، ولا مهرب منه إلا بالضحك ، أو الموت ، أو الجنون .

وربما كان ظهور هذه الكوميديا الجديدة فى القرن العشرين نتيجة طبيعية لما حاق بالغرب من تمزق وتخلخل فى معتقداته الأساسية ورؤيته للحياة . فإذا كان الضحك فى الكوميديا الأولى ينبع من إدراك مواطن الشذوذ فى واقع معروف ومفهوم ، فمعنى هذا أن الكوميديا تفترض — أساساً — وجود مثل هذا الواقع الصحيح واعتراف الجميع بمكوناته وملامحه . ولكن ماذا يحدث لو أن الشذوذ أصبح هو القاعدة ؟ لو تفتت هذا الواقع وضاعت ملامحه ؟ لو انهارت ركائزه الأساسية من عقائد وتقاليد ومفاهيم ؟



● تشارلز لادلام يقوم بدور هاملت فى مسرحية دماء مسرحية

كانت الإجابة فى الغرب هى العبثية ثم ما بعد العبثية ، أو — فى قول آخر — كانت الإجابة أولاً هى الضحك المتألم الفلسفى من انحسار الإيمان وفوضى القيم وفساد اللغة ، فى استسلام ويأس ، وهذا ما فعله مسرح العبث على أيدى يوجين يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهم ، ثم فى مرحلة لاحقة عانق الإنسان قدره اليائس فى تحد ، وجاء الاحتفال بالعدمية بعد أن تعذر الاحتفال بالحياة ، وكانت هذه مرحلة ما بعد العبث فى أمريكا التى تبلورت بصورة صارخة فى مسرح « الاستهزاء والتتفيه » .

وكان المخرج السينمائى (جاك سميث) هو الأب الروحى لهذا التيار الذى بدأه فى السينما فى فلميه « المخلوقات الملتهبة » و « الحب الطبيعى » . ثم انتقل هذا التيار إلى المسرح على أيدى عدد من الكتاب المسرحيين ، كان أهمهم (كينيث برنارد) ، و (تشارلز لادلام) ، و (رونالد تافيل) ، كما ساعد المخرج (جون فاكارو) فى تشجيع هذا التيار بإخراجه العديد من أعمال هؤلاء الكتاب ، كان أولها مسرحية لرونالد تافيل بعنوان « حياة ليدى جودايفا » التى قدمت لأول مرة عام ١٩٦٦ تحت شعار مسرح « الاستهزاء والتتفيه » أو « التريقة » . ثم تبع ذلك العرض تأسيس فرقه مسرحية خاصة تحمل ذات الشعار باسم « فرقة مسرح الاستهزاء » فى عام ١٩٦٨ وكان مؤسسها تشارلز لادلام .

وعلى الرغم من أن الفرقة لم تصدر منشوراً بمبادئها ، كما يحدث عادة عند بزوغ تيار مسرحى جديد أو مذهب أو مدرسة ، إلا أن هذه المبادىء تظهر بوضوح فى الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى هذا التيار . وربما كان المبدأ الأساسى هو استخدام سلاح السخرية اللاذعة فى محاولة تدمير جميع المبادىء والنظريات ، التى تحكم الأنظمة السياسية فى جميع أشكالها ، والعلاقات الإنسانية ، والمفاهيم الثقافية ، والأفكار الفلسفية والسيكولوجية ، التى أصبحت فى نظر أتباع هذا التيار زائفة لا تنتمى إلى واقعهم المجنون .

وفى محاولة تحقيق هذا الهدف غير المعلن اتبع أصحاب هذا التيار أسلوباً جديداً فى عروضهم المسرحية ، يقوم على المحاكاة الهازلة المتعمدة الصريحة للأشكال المسرحية والأدبية الكلاسيكية المعروفة ، وذلك عن طريق المبالغة فيها لدرجة الخلل الذى يقترب بحدة صارخة من أسلوب الكاريكاتير ، مع خلطها خلطاً شاذاً ومضحكاً بعناصر خارجية عديدة مستقاة



● الممثل سيبرا بانديت يقوم بدور الدكتور ماجيكو على مسرح لاماما بنيويورك عام ١٩٧٣

من فنون الترفيه الشعبية الشائعة ، مع المبالغة فى انتقاء الهابط والفج والسوقى منها بالذات . ومن خصائص هذا الأسلوب أيضاً التركيز على كل ما هو شاذ وغريب فى سلوكيات المجتمع ولغته .

أما أسلوب التمثيل والعرض فيتسم بالمبالغة الشديدة فى الحركة ومسرحية الأداء المفتعلة ، مع التأكيد على المفارقات المحسوسة الصارخة ، التى تظهر فى أبسط صورها فى ارتداء النساء لملابس الرجال وقيام الرجال بأدوار النساء ، بحيث يصعب التمييز بين الجنسين ، ويبدو جميع الممثلين كمخلوقات شاذة شائهة . كذلك يعتمد هذا المسرح بدرجة كبيرة على المؤثرات البصرية المبهرة ، وليس أقلها العرى ، وأعمال القسوة السادية ، والرموز الجنسية السوقية ، كما يعتمد على خلط الأزمنة والأمكنة التاريخية ، بحيث نجد شخصيات من العصور الوسطى أو عصر شكسبير فى إنجلترا تختلط برعاة البقر فى أمريكا ، بل وبالموسيقار (فرانز ليست) نفسه ، كما يحدث فى مسرحية « حياة ليدى جودايفا » . وفى المسرحية نفسها نجد أحدث أغانى الديسكو ، وأحدث الموضات المجنونة فى فنون الرسم والتصوير ، تمتزج بأعرق كاتدرائيات العصور الوسطى ، التى تصبح بدورها بيوتاً للدعارة ، نرى فيها الراهبات يبتهلن على نغمات الديسكو وهن يؤدين أحدث الرقصات .

وأمام هذا الخلط الهستيرى العجيب الذى يثير إحساساً دفيناً بالرعب يعرفه كل من تعرض يوماً ما للإحساس باقتراب الجنون ، لا يملك الإنسان إلا الإغراق فى الضحك هرباً من جنون العصر ، واعترافاً باستحالة إصلاحه .

ولقد عبر (تافيل) فى تصديره لمسرحيته « حياة الليدى جودايفا » عن روح هذا التيار المسرحى الجديد وجنونه عندما قال :

« أما عن العبث فقد تخطيناه بمراحل . لقد أصبح عالمنا الآن مرعباً فى جنونه لدرجة الهزل . ! »

وفى مسرحية (كينيث برنارد) بعنوان « العرض السحرى للدكتور (ماجيكو) » ١٩٧٢ ــ نلمس بوضوح هذا المزيج العجيب من الجنون والهزل والرعب . إذ يجد المتفرج نفسه فى حجرة ساحر من القرن السابع عشر ، تحيط بها المرايا من كل جانب ، بحيث تعكس الشخصيات المسرحية والمتفرجين فى آن واحد فى أشكال كاريكاتورية شائهة . وتتكون المسرحية من سلسلة من المشاهد ، التى يهدف منها الساحر إلى كشف الحقيقة للمتفرجين . وتتلخص الحقيقة التى يكشف عنها الدكتور (ماجيكو) فى أن الحياة تحكمها القسوة العشوائية العمياء والخيانة والشر . وللكشف عن هذه الحقيقة يستخدم الدكتور (ماجيكو) أسلوب المحاكاة الهازئة ، إذ هو يعرض فى كل مشهد لفكرة أو شخصية مألوفة فى الأدب أو الحواديت ، ويعالجها بحيث تتحول إلى مسخ مناقض لما كانت عليه ، وتثير الضحك والرعب فى آن واحد . ويخلص المؤلف (كينيث برنارد) إلى أن التواصل الإنسانى الطبيعى ، حتى على أبسط المستويات وهو المستوى البيولوجى ، قد أصبح مستحيلاً فى جحيم الحياة المحموم الذى يصوره . فالجنس يؤدى بالضرورة إلى الموت لا إلى الحياة فى مشاهد المسرحية الثمانية .

وربما كانت مسرحية (تشارلز لادلام) التى أسماها « دماء مسرحية » (١٩٧٩) هى أقيم النصوص التى قدمتها هذه الفرقة من الناحية الأدبية . والمسرحية تصور مجموعة من الممثلين يستعدون لتمثيل مسرحية هاملت ، ويفاجأون بهروب الممثلة التى تقوم بدور أوفيليا . ويكشف هروبها عن مجموعة من العلاقات المعقدة بين الممثلين ، ويفجر سلسلة من المؤامرات التى تنتهى بجريمة قتل . وبناء المسرحية يقوم على التقابل الدائم والمتوازى بين المؤامرات والجرائم التى تضمنها نص شكسبير ، وبين المؤامرات والجريمة التى تقع فى كواليس المسرح ، بحيث يشيع الوهم ، ويختفى الحد الفاصل بين الفن والحياة ، ولا يدرى المتفرج إن كان الفن يحاكى الحياة أم أن الحياة هى التى تحاكى الفن . ويقترب النص فى روحه من مسرحية بيراندللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » من حيث تشكيكها فى إمكان معرفة الحقيقة بصورة مطلقة ، ومن حيث خلطها للواقع بالوهم الفنى المسرحى . ويقدم (لادلام) نص شكسبير على أنه قصة بوليسية أضاف إليها شكسبير بعداً يتنافى مع المنطق المفهوم ، لا باعتبارها تراجيديا تتضمن بعداً فلسفياً . كذلك يضمِّن (لادلام) نصه الكثير من التعليقات اللاذعة ، التى تتناول بالسخرية كل من يأخذ الفن المسرحى مأخذ الجد الشديد فى عالم ساده الجنون ، ويهزأ بكل التجارب المسرحية الجديدة الجادة التى تقوم على تصور فلسفى أو اجتماعى لوظيفة المسرح . فهو مثلا يقول على لسان أحد أبطاله :

« أفهم أن يسمى جروتوفسكى كتابه « نحو مسرح فقير » ، ولكننى لا أفهم لماذا يبيع الكتاب بخمسة عشر دولاراً . . ! » .

وعن فن الأداء التمثيلى فى المسرح يقول ساخراً فى سياق المسرحية : « كلما نشدت الصدق والأمانة فى الأداء وجدت نفسك تحقق العكس تماماً ، فأنت فى الحقيقة تنشد الخديعة الكاملة ! » .

وربما كان أكثر الكتاب المسرحيين الإنجليز اقتراباً من روح هذا التيار المسرحى الأمريكى هو (توم ستوبارد) ، خاصة فى مرحلته الخلاقة الأولى ؛ فهو أيضاً قد استخدم مسرحية هاملت للتعليق الساخر على حيرة الإنسان فى العصر الحديث ــ أى على الوضع الراهن ــ وذلك فى مسرحيته « روزنكرانتس وجيلد نشتيرن » .

كما أنه أكثر الكتاب الإنجليز سخرية من الفلسفات والسفسطة اللغوية ، وأكثرهم استخداماً لعنصر الهزل فى مسرحه . لكن (توم ستوبارد) لم يحاول أن يتخطى الحد الفاصل بين الواقع والوهم المسرحى ، كذلك فهو يكنُّ احتراماً بالغاً للفن المسرحى ، واقتناعاً عميقاً بقيمته فى ذاته وبصورة مطلقة ، وربما كان هذا ما يميزه أساساً عن كتاب تيار مسرح الاستهزاء .

ومع انحسار موجة التجريب فى المسرح فى أوربا وأمريكا مع بداية الثمانينيات ، ومع ازدياد التركيز على المسارح الاقليمية ومسارح المجتمعات المحلية الصغيرة ، ومع ظهور بشائر محاولات للبحث عن منابع للقيمة فى حياة الإنسان ، عما أسماه (توم ستوبارد) فى آخر مسرحياته « بالشىء الحقيقى » (١٩٨٣) ، وهو عنوان المسرحية ، يمكننا التنبؤ بأن تيار المسرح الاستهزائى سيبدأ فى الانحسار . فهو تيار قد حمل التجريب فى المسرح إلى ذروته ، واليأس إلى درجة الملل من اليأس ، ولننتظر ما تجىء به الأيام ●

ويبقى الشعر


طاغور

وليد منير

كان «طاغور» طفلاً سماويا مبهوراً بسحر الكون . كان يرمى ببصره إلى البحر والسماء والطيور والشجر ، فيشعر بموسيقى صوفية تتسرب فى أوصاله وعروقه ، وتفعم روحه بالحب والفرح . حينئذٍ يغنى لنا :

أريد أن أهدم هذا الجرن الصخرى
فأسكب سيلاً فياضاً
وأغرق العالم بأنغامى المحمومة المجنونة

وكان يتأمل حال الإنسان فى هدوءٍ ، وينفذ ببصيرته إلى جوهر الأحلام والآمال والآلام التى تعتريه ، فيشعر بالإشفاق والأسى والحنين ، ويغمره شجن ناعمٌ داكنُ الظلال . حينئذٍ يغنى :

أيها العالم لقد قطفت زهرتكْ
وشددتها على قلبى فوخزنى شوكها
. . . . .
أيها العالم كثيرةٌ هى الأزهارُ
التى ترجع إليك معطرةً بجيدةْ
لكن ساعةَ قطفها قد ولَّتْ
وفى الليل المعتم أضعت وردتى
ولم يبق إلا الألمْ

ارتبط « طاغور » بتراث أرضه الروحى ، فصار هذا التراث جزءاً منه لا يتجزأ . وتجلَّت الفكرة «البرهمانية» فى شعره كما لو أنها نسيج حريرى شفاف ، يومض بريقه فى نعومةٍ آسرة .

وكان «طاغور» يرى فى الشاعر روحاً غارقةً فى جسد «مقيدة بأهواء يطغى عليها الطموح ، وتغريها بهرجة الأشكال . وهى فى جهاد شاق ، وعناء مؤلم ، إلى أن تتحرر من كل شهوة ، وكل لونٍ ، وكل شكل ، وتغوص فى قلب الحياة الشاملة ، وتلقى الألوهة وجهاً لوجه فى بهجة الصباح الأسنى» .

إنها الفكرة الروحية المضيئة التى انتشر عبقها فى بستان طاغور الشعرى ، وظل يفيض على نبرته بتلك الحيوية الخصبة وذلك الألق الصافى الدفء :

كن على أهبةٍ لأن تنطلق يا قلبى
ودع سواك يتلكأ
إن ومضة من النور تناديك فلا تنتظرْ
إن الزهرة التى مازالت فى كمها تسعى إلى حيث الليل والندى
أما الزهرة التى تفتحت فتحن إلى حرية النورْ
فحطم قيودك يا قلبى ، وتعال إلىّ

هكذا كان «طاغور» ــ طفلا سماوياً لأنه ــ كما يقول أبوه ــ سوف يجوب العالم يوماً كى يهتدى الناس بنوره●

تحولات فى زمن السقوط

صلاح والى

فى بدء العالم
كنتُ أنامُ هُنالكَ ما بينَ النهدينِ سعيداً
أرْشُفُ من حلمتكِ حليب الحكمةِ والأشعار
وكان الفجرُ زلالياً يتَفتَّقُ بالثورةِ والأزهار
ما بين الفينةِ والفينةِ تشدوا الأطيار
وتُهَدْهِدُنِى ، فأرانى ممتداً من أول هذا النهر
إلى دلتاكِ خيراً ونماءً وحقول أشجار
لَفَحَتْنِى الشمسُ بألوان البهجةِ ،
حين يَكونُ اللون بنفسجةَ العشق الأولى
فَتَخَطَيْتُ بحورَ الحكمةِ فى أيامِ
ونَزَلْتُ إلى أول وجهِ الأرض
هُنالكَ كان العشبُ ندياً وطرياً
يبعثُ فى أوصالى أنباء اللذة والجنسِ
ويضحكنى مما لا أدريه بدائياً
يغمرنى اللَيلُ الساحرُ فى صمتِ الوحشةِ
وتُنَادِيْنِى أنجمكِ الأولى
والقمرُ اللامعُ بين الفجرِ وبين الليلِ
أَسْتَقْبِلُ أنفاسَ نسائمكِ على مهلِ
تَتَعَطَرُ من جسدى ، وتلفُ العالمَ بالدهشة منى
فأنا أنتِ العالم والآتى
جُنَ الكونُ وأُطْلِقَ أول مقذوفٍ للكذبِ
سَقَطَ الإنسانُ قتيلَ الشهوةِ والجوعِ
صار البدرُ السيفُ رغيفاً
صارت هذى الشمس بكاءً حاراً
صارت كل الحكمةِ محض رياء
صارت كل بكارةِ هذا العالم سوق بغاء
فَبَكَيْتُكِ بالشعر
وأحسستُ الذنبَ يمزقنى
ويُضِيعُ البهجةَ منى

ضَاعَتْ دَهْشَتِيَ الأولى
فَرجَعْتُ إليكِ بأحزانِ الإنسانِ الممزوجةِ بالعظمِ
مطعوناً بالعالمِ فى القلب
مخنوقاً بيدِ الإنسانَ
لا أتواجدُ إلا وأنَا أتجسدُ فى أفْخَاذِكِ
يَتَضَخمُ فيكِ حنينُ الأرضِ ، فَتَنْفَصلِينَ شهوراً وتعودينَ
نهداكِ
نهداكِ بدايةَ ما يحملُه الإنسانُ على صدرِ الذاكرةِ الأولى
ياحبلى السرى المِمدودِ حلمةِ ثدييكِ
دعينى أعبُر دلتاَ النيلِ إلى البحرِ
فماَ عاَدَ الكونُ برِيئاً وجميلاً
دَعِينِى أخلعُ نعلياً وأنفضُ أو حالَ الدنيا
وأرافقُ هذَا البحر السحرى
أستقبلُ فى شوقٍ ألوان الطيفِ المسكوبةِ
من دمناَ فى هذَا البحرِ

فى البدءِ
الشمسُ مناراتُ العالِم ، ضوءُ أبيض
يتبقعُ هذا اللونُ ، ويتشكلُ بالإنسانِ القاتِل والعاشِق
ألوانُ الطيفِ تحاورنَا تَتَبدَى زرعاً ونماءً
تَتَخفَى فى الأوراقِ السريةِ ، وحدوداً فوق الصحراءَ
تتجمدُ سَداً شتوياً ـ مطراً ـ فوق فلسطينَ شتاءً
وخيمَ فوقَ خيامكِ
ذلاً أبدياً
أفقدنى صمتى
فَلَجَجْتُ هنَالكَ بالأشعارِ مراراً
لمعتْ كالضوءِ سيوفُ القومِ حَنَاجِرَهُمْ وخَنَاجِرَهُمْ
وأنَا أتوحدُ فيكِ دماءً أبدياً
أسرى فى طمى النيلِ ، ألقحُ كل جذورِ الأشجارِ
وأزهار حقولِ الحنطةِ

وألقحُ بيضَ الأطيارِ
أزورُ نجوم الليلِ أزوجهَا بنجومِ الفجرِ
وأعبُر كل مساءٍ فوقَ شواطىء دلتَاكِ
فَدَعِينى
حَتى تَنْضُجَ أزهارَ الحكمهِ
وَادْعِينِى من هذا البحر
أعودُ إليكِ بدائياً ●

تقدم القاهرة هذه القصيدة العمودية بعنوان « وفاء » للشاعر « حسين عفيف » وقد عرف هذا الشاعر كرائد للشعر المنثور حتى وفاته منذ أعوام قليلة . وقد نشرت القصيدة بمجلة « أبولو » عدد نوفمبر سنة (١٩٣٣) .

وفــــاء

حسين عفيف

يا هـاجراً لى حُبَّـه ... أرعى الهوى وإنْ غدَرْ
قلبي الوفىُّ لعهـده ... إن غاب عنى أو حضرْ
أنا أفتـديهِ إنْ أقا ... مَ على ودادى أو هجرْ
هبْهُ استبدَّ ، فهل أنا ... إلاّ المطيعُ لِمَا أمَرْ ؟
عانيتُ مِن سحْرِ الجفو ... نِ ونال من قلبي الحوَرْ
يا حبذا سحرُ الجفو ... نِ ومَن بطرفيْهِ سحَرْ
تهتاجنى ذكرَى الريا ... ضِ يُظلّنا فيها الشجرْ
نتبادل القُبلَ العِذا ... بَ أمام حُسّاد الزّهرْ
مُزِجتْ بخمرِ من شفا ... هِ يشتهيها مَنْ سَكرْ
يَنسَى ويُنكر ما مضى ... ما بال قلبي قد ذكرْ ؟
أوّاه ما أشـقى الفؤا ... دَ إذا الهوى فيه احتضرْ !
أبـكى إذا غـنّى الحما ... مُ وإنْ شدا صوتُ الوترْ
ولـكم أرقتُ ، فساهرتْ ... عيناىَ فى الليل القمرْ
يا غاضباً ! هـلاّ عذَرْ ... تَ ، وأنتَ أوْلى من عذَرْ
هـلاّ رَحِمْتَ متيّما ... فى الحب أضنتْه الفِكرْ ؟
يُبقِى هـواكَ وأنت لا ... تُبقِى عليه ولا تَذرْ
ويح لقلبي ! كلما ... أمعنتَ فى الهجر غفَرَ
اهديك ما مر النسـ ... يمُ لواعجَ الشوقِ الاحَرّ
وأبثُّ وجـدى فى هوا ... كَ بماءِ دمعى المنهمِرْ !

نظرة على المسرح المصرى القديم

د. ثروت عكاشة

الراجح أن المصريين عرفوا مسرحيات دنيوية إلى جانب تلك المسرحيات الدينية ، وأن الذى نشأ بين جنبات المعابد كان له صدى فى رحبات القرى والمدن ، وأن هذا الفن الذى عاش محجّبا يخفيه الكهنة عن جمهور الناس ، نشأ بعيدا عنه فن مسرحى له علانيته وذيوعه .

هذا إلى أننا نملك دليلا مؤيدا يرجع إلى الألف الثانية قبل الميلاد فى أوائل الأسرة الثامنة عشرة (عام ١٥٨٠ ق . م) ، وهو لوحة جنائزية كُشف عنها فى إدفو عام ١٩٢٢م ــ خلال الحفائر التى قام بها المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة ، وعلى هذه اللوحة قد نُقش إهداء إلى الإله حور ، رفعه إليه شخص يدعى (إمحب) كان تابعاً لممثل متجول . وكان صاحب هذا النصب يلقب بالكتكوت العزيز ، غير أنه كان يضفى على نفسه ألقاباً أخرى لها أبهتها وجلالها مثل : « الأمير الحاكم للصداقة » . ومن بين تلك العبارات التى دوّن فيها ما يرجو أن يتبوأ به مكاناً فى الدار الآخر نجد :

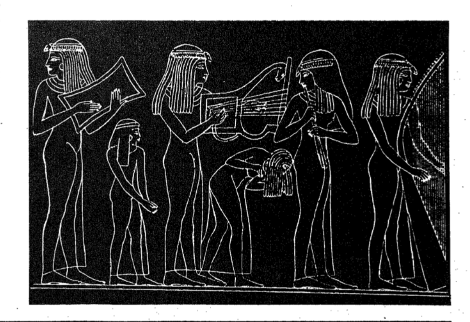
مسرحيات دنيوية حجبها الكهنة لكنها ذاعت بين الناس

« كنت ذاك الذى يتبع سيده فى كل جولاته دون عجز عن الأداء . . وكنت أرد على سيدى فى كل أدواره ، فإذا قام هو مقام الإله قمت أنا مقام الحاكم ، وإذا أمات هو أحييت أنا » .

ثم يمضى إمحب بعد ذلك فى تفصيل جولاته المسرحية مع أستاذه ، فنعرف منه أنه انحدر معه إلى الجنوب حتى أطراف النوبة كما صعد معه إلى الشمال حتى مدينة « أواريس » التى كانت قد استخلصت للمرة الثانية من أيدى الهكسوس ، وهذا الذى كان يجرى فى عهد الأسرة الثامنة عشرة ليس غير صورة مما لا يزال يجرى فى ريفنا إلى اليوم ويؤديه الممثلون المتجولون مع المواسم والأعياد فى الساحات وباحات الدور .

والنص صريح فى أن ما كان يؤدّى لم يكن شيئاً مقصوراً على أغنيات أو ألحان موسيقية بل كان شيئاً أعم من ذلك يشمل المحاكاة والحركة ، أشبه شىء بما تحمله النصوص الدرامية التى تجمع بين هذا وذاك ، والتى لا تزال محببة إلى جمهور العامة . وما من شك فى أنه نفذ إلى المعابد بعد أن نفذ إلى حياة الناس ، وما من شك فى أن مجاميع المغنين « الكورس » التى نراها منقوشة فوق جدران المعابد ليست غير صورة منه .

وتشير لوحة إدفو إلى أنه كانت ثمة عروض مسرحية لها طابع درامى متميز يقوم على حدث حقيقى ، وأنه كانت ثمة أدوار توزع على ممثلين رئيسيين ، كما كانت ثمة أدوار عرضية يؤديها ممثلون ثانويون ، وإنه لمما يؤكد شعبية ذلك النص الدرامى اشتماله على إله سفاح يتحداه واحد من البشر يرد الحياة إلى من يسلبهم إياها هذا الإله ، إذ هذا مما يجافى خيال الأسطورة المصرية الدينية الذى قوامه تقديس الآلهة ، ولن يجود بمثله إلا خيال شعبى لا ينطوى على تقديس مطلق للآلهة .





ولقد عد الأستاذ فلاديمير فيكنتييف « إمحب » أميرا حاكماً لإدفو وأمينا لمخازن تموين ملك محارب فى بداية عهد الأسرة الثامنة عشرة ، غير أن دريوتون يرى أن هذه اللوحة الجنائزية لا تمت بصلة إلى ممثل أو إلى مسرح ، وأن العبارات التى تحملها ليست إلا من قبيل المجاز استخدمه ذلك الإدارى الخطير ــ على حد قول فيكنتييف ــ ليصف به نصيبه فى تصريف موارد الدولة بتلك العبارات الفضفاضة . ويتخذ دريوتون من ورود كلمة « الصداقة » بعد كلمتى « الأمير الحاكم » حجته على ما يقول ، ويذهب إلى أن تلقيب صاحب المنصب بالأمير لم يكن إلا مجاملة من صديق . ويقول دريوتون : ولكن ثمة شيئاً يرد الأمر إلى نصابه ، ففى السطرين الثامن والتاسع نجد العبارة : « لقد أمضيت أعواماً ثلاثة أدق فيها الطبول كل يوم » ويبعد أن يكون هذا من لهو أمير حاكم ، ثم هو أبعد من أن يكون من المجاز فى شىء . ويذهب دريوتون إلى أن « إمحب » لم يكن غير واحد من المهرجين والممثلين المغمورين ، أو فى عبارة أدق : لم يكن غير عازف من طبقة العازفين الدنيا . ويقول إمحب عن نفسه « كنت ذاك الذى يرافق سيده فى رحلاته ، وذاك الذى لا يلحقه نصب من ترديد ما ينشد » ، ويقول دريوتون عن إمحب الذى جعل إليه دق الطبول : « ولم يكن إسناد هذه المهمة إليه عن حاجة إلى ذكاء مفرط يتوافر لصاحبه ، بل لأن الإعلان عن العرض المسرحى بالدق على الطبول كانت تصحبه على الأرجح تلميحات وبادرات فكهة . وتمضى أعوام ثلاثة فاذا « إمحب » يصبح بعدها أستاذاً فى فن القول الفكه ، وإذا هو يواجه الجمهور ممثلا . . » ويختم دريوتون قوله عن إمحب « على أية حال فهذا النص كما يبدو يدور حول عروض مسرحية موزعة أدوارها بين مدير الفرقة فى دور الإله وبين مساعده فى دور الأمير ، ينضم إليهما أفراد من المشاركين (الكومبارس) هم أولئك الذين كانوا يمثلون من يميتهم الإله ثم يردهم الأمير إلى الحياة ، ومحال أن تكون هذه الأحداث فى مجموعها غير أساس لإحدى المسرحيات » .



غير أن الأستاذ ياروسلاف تشرنى يشك فى صحة ما ذهب إليه الأب دريوتون من أن إمحب صاحب اللوحة التى عثر عليها فى تل أدفو كان ممثلا متجولا ، وأن سيده كان هو الآخر كذلك ، ويرى أنه من غير المعقول أن يطوف نبيل وسيده فى مصر والنوبة لا لشىء غير الترفيه عن الناس تمثيلا وغناء وعزفاً على الموسيقى فى ذلك المسرح المتنقل ، ويمضى قائلا : إنا إذا عرفنا أن هذا السيد لم يكن غير الملك استطعنا أن نعرف السبب الدافع إلى تلك الرحلة شمالا حتى أواريس التى كانت معقل الهكسوس وجنوباً حتى التخوم القصوى . فهى لم تكن غير رحلة عسكرية صحب الملك فيها طبّالوه . وان ذكر أواريس ليدلنا على تاريخ تلك اللوحة وأنه كان مع نهاية مدة عهد الانتقال الثانى ، ثم إن ما جاء على لسان إمحب وهو يترجم لنفسه من شراء سيده لإحدى الجوارى السود يكاد يقودنا إلى أنه أهداها إليه ، ولعل هذا ما يكون يحمله الجزء الأخير الذى نفقده من النص ، ولا ينفى تشرنى أن يكون ثمة تمثيل مسرحى جائل فى مصر القديمة ، ولكن الذى ينفيه أن تكون هذه اللوحة دليلا عليه .

على أية حال فإن الذى لا شك فيه أنه كان ثمة مسرح مصرى قديم ، وأنه كان ثمة مسرح دنيوى إلى جانب المسرح الدينى ، وأنه كانت هناك مسرحيات دنيوية تخالف تلك المسرحيات الدينية المحجبة موضوعاً وروحاً ونهجاً ومذهباً ، وأن هذه النصوص الدرامية كانت تحمل ما تحمله النصوص الدرامية اليوم من خصائص ، وثبت بأسماء الأشخاص ، ووصف للحدث المسرحى ، وإرشادات خاصة بحركة الممثلين ، ثم ذلك الحوار الموجز الدقيق الموجّه الذى هو من طبيعة العمل الدرامى ، ولقد كانت ثمة كراسات خاصة بالمخرجين المسرحيين منذ عهد الدولة القديمة ، تشرح فى تفصيل الخطوط الرئيسية للعمل الدرامى فى شكل سرد للأحداث مع ملاحظات عملية وضعت إلى جوار موجزات لحوار الممثلين . ويثبت نص « ميلاد حور وتأليهه » الذى يرجع إلى بداية الألف الثانية ق .م نفسه ، على أنه فى هذه المدة نفسها كانت ثمة كراسات للممثلين تعدّ مكملة لكراسات المخرجين ، وكانت تتضمن نصوص الحوار كاملة ، كما كانت تحتوى على بعض الإشارات المسرحية أو شىء من الشروح ، وبهذا وذاك غدا من الممكن أن نجد بين أيدينا ما نستشهد به من هذه الكراسات أو تلك على تلك الأعمال المسرحية . ولقد وجدنا إلى جانب المسرحيات التاريخية الكبرى « مثل ميلاد حور وتأليهه » مسرحيات أخلاقية مثل مسرحية « إيزيس وعقاربها السبع » وملهاة صريحة مثل مسرحية « هزيمة أبوفيس » كما وجدنا مسرحيات سياسية مثل « عودة سيت » التى كانت مسرحية سياسية عميقة ضد الفرس لا تبيح مثلها اليوم أية سلطة أجنبية حاكمة ●

خواطر من زمن الحداد والجراد

السكينة والجدب الثقافى

يبدو عنوان هذا الحديث غريباً شديد الغرابة . فما هى العلاقة بين سكينة النفس وبين الجذب الملحوظ فى حياتنا الثقافية ؟ وكيف أستطيع أن أكتب عن السكينة وأنا عاجز عن السكون إلى نفسى وسط صراخ الأطفال وضجيج الأصوات فى الشارع وضوضاء أجهزة الاعلام التى تقتل الهدوء فى معظم ساعات الليل والنهار ؟

د. عبد الغفار مكاوى

لو كنت شاعراً لاستغنيت عن هذا الحديث بقصيدة رثـاء للسكينة ! فنحن نعيش فى عصـر الضجيـج والضوضاء والأصوات المرتفعة من كل لـون ؛ عصر الاستهلاك والسعار المجنون إلى المال والشهرة والسيطرة والوصول بأى ثمن . ولو تلفت حولك لوجدت آثـار الخراب على الوجوه العابسة والعيون القلقة والأعصاب الثائرة والأصوات الحادة المتوترة . وكلها فى رأيى دليل على الجذب والفراغ والضياع فى المتاهة والانحراف مع الدوامة . . .

وتعود فتسألنى كما أسأل نفسى : ومـا علاقـة هذا بالسكينة ، وما علاقة السكينة بالثقافة والإبداع ؟

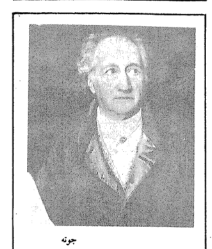
لا أريد أن أرهقك بالحديث عن تلك السكينة التى تغنى بهـا العديـد من الأدباء والشعـراء والمفكـرين ، ووجدها متصوفة الشـرق والغرب فى عـالمهم الباطن الذى أغناهم عن عالم الناس . ولست أريد كذلك أن أغريك بالبحث عنها فى وحشة البُرية أو على قمم الجبال أو فى قلب الصحراء أو فى الصوامع والمغارات والكهوف التى طالما أوى إليها العباد والزهاد والنسّاك . ولكننى أكتفى من ذلك الطموح البعيد أو المستحيل بالاشارة إلى عالم الباطن الذى يبدو أننا خرجنا منه إلى الأبد وأصبح كل همنا أن نهرب منه ونلقى بأنفسنا فى طاحونة العالم الخـارجى فراراً من نـدائه . ليس معنى هـذا أن عالم الباطن هو العالم الوحيد ، أو أن الوجود مع النفس يغنى عن الوجود مع الناس والأشياء . فنحن نتقلب فى العالم طوعاً أو كراهية ، والانخراط فى الواقـع والاصطدام بأزماته وعقباته والصراع معه ومع الآخرين كلها أسس ضرورية لحياتنا العادية ومصادر خصبة لحياتنا الروحية والعقلية والوجدانية . ولكن المشكلة أننا نكاد أن ننسى « الباطن » لفرط انشغالنا « بالظاهر » ، وأننا نستسلم للعالم الخارجى وننسى عالمنا الداخلى ، وأننا نسعى ليل نهار لتأكيد أنفسنا ونكتشف أننا لم نكن أبدا مع أنفسنا ولم نقترب منها ولم ينجـح واحد منـا فى أن يكون هـو نفسـه . . نعم ! نكتشـف فى لحظة نـادرة أن السكينة ضاعت منا أو أننا ضيّعناهـا فضيّعنا أنفسنـا وحقيقتنا وقدرتنا على العمل المنتج المبدع الذى لا يحتاج إلى شىء بقـدر مـا يحتـاج إلى السكينـة . . . يقــول شـاعــر الرومانتيكية نوفاليس (١٧٧٢ ـ ١٨٠١) الذى مات قبل عصر اكتشاف الفضاء بما يزيد على قـرن ونصف القرن : « نحن نحلم بالسفر فى الفضاء الكونى . لكن أليس الكون موجوداً فينا ؟ إننا نجهل الأعماق الكامنة فى روحنا . وإذا لم توجد الأبدية بكل عوالمها ، إذا لم يوجد الماضى والمستقبل كله فى داخلنا ـ فلن توجد فى أى مكان » . .

ويؤكد الشاعر رلكه (١٨٧٥ ـ ١٩٢٦) هذا المعنى فى بيت مشهور يقول فيه :

العالم ، يا محبوبة ، لا يـوجد فى أى مكـان إلا فى وجدانك . .

والكلمـة الأصلية تقـول « إلا فى بـاطنـك » أو فى داخلك . وكأن الشاعرين يؤكدان أن العالم الحقيقى لا يوجد إلا فى باطن الانسان ، وأن مهمـة الشاعـر من ناحية أخرى أن يحوّل العالم الخارجى إلى عالم شاعرى أو عالم باطن . .

ولست أقصد من هذين المثالين أن أمجد عالم الباطن على حساب العـالم الخارجى . فـأنا من المؤمنـين بأن الشعر والفكر فى صميمهما « أفعال » تغير الواقـع أو ينبغى أن تغيـره نحو الأفضـل والأعـدل والأكمـل . ولست أحب كذلك أن أسترسل فى الكـلام عن تيار العودة إلى الباطن منذ بدأ فى الفلسفة الغربية إلى يومنا الحـاضر ، ولا أن أتكلم عن تيـاره المتدفق فى الفكـر الشـرقى الدينى والصـوفى . إن الأمر أبسط من هـذا بكثير . فكل همى أن أبين أن فى داخل كل واحد منا حرماً مقدساً أو مدينة خـاصة ينبغى عليـه أن يحصن قلاعها ويُعلى أسوارها لتحميه من تطفل العالم الخارجى وإزعاجه المستمر وتزداد ضرورة الاحتماء بهـذا الحرم المقدس أو هذه القلعـة الداخليـة بالنسبـة لكل نفس مبدعة فى العالم الثالث بوجه عام والعالم العربى بوجـه خاص . فأخطار اقتحام العالم الداخلى تزداد شـراسة وضراوة وقسوة . وكـل الظروف المحيـطة بالمبـدع فى الأدب والفن والعلم تهيب به أن يرجع كلما استطاع إلى تلك الدائرة المقدسة أو ذلك المركز الحميم الذى يبدأ منه كل ما هو أصيل وجديد بحق . هناك يجد السكينة التى تظلله بجناحيها وتحتضن بذور أفكاره وأحلامه وصوره وأنغامه وتنميها فى صمت وهدوء حتى تزدهر وتثمر . فما من عمل جاد وعظيم إلا وهو وليد السكينة ، وما من شجـرة أينعت أو وردة تفتحت واكتملت إلا فى ظـل السكينة . .



جوته

يقول الشاعر « جوته » إن خير ما فى الوجود هو السكينة العميقة التى أحيا فيها وأنمو وأحصّل ما لا يستطيع العالم أن ينتزعه منى بالسيف والنار . ولو تأملنا الأعمال الأدبية والفنية التى ظهرت فى عالمنا العربى فى السنوات الأخيرة لوجدنا أن القليل النادر منها هو الذى يستحق أن يوصف بأنه إبداع أو بأن فيه أثراً لإبداع حقيقى . فما أقلّ ما نجده فيها من نضوج ، وتكامل ، وما أكثر ما نفتقد فيها التجربة العميقة المتوهجة ، والأصالة الحقيقية المتفردة . لقد غلب على معظمها التسرع والفجاجة والتأثر بالنماذج الأجنبية والبدع الشكلية باسم التجديد ، والاستجابة لمطالب السوق الثقافية والاعلامية . لست أنكر بعض الروائع القليلة النادرة كما قلت ، ولا أوجه اللوم لأحد ممن يحاولون الأبداع من الشيوخ والكهول و الشباب . وإنما أريد أن أحذر من الخطر الزاحف وأدعو إلى مواجهة السيْل فمعظم الأعمال الفنية والفكرية المجهضة - ولا أبرىء نفسى وأعمالى ! تدل على أن العالم الخارجى بكل إزعاجه وكوارثه قد نجح فى اقتحام عالمنا الداخلى ، ودمّر قلاع السكينة وخرّب الأسوار ، وأوشك أن يطأ بأقدامه قدس الأقداس . . والأخطر من هذا أننا فتحنا له الأبواب ، وتخلّينا بمحض إرادتنا المسلوبة عن حماية الحرم والمحراب ، وربما نكون قد أهملنا تلك القلاع والمدن الحميمة . فاندثرت مع الزمن وتبددت فى غمرة البحث عن القوت والأرزاق . بل إن أخشى ما أخشاه أن نكون قد نسيناها أو لم نفكر أصلاً فى بنائها . . وإذا كان المحظور قد وقع ، فأين وكيف نجدها ؟ إذا لم نرجع إليها فكيف ننتظر أن يُولد عمل أصيل أو إبداع جاد وعميق ، وهو لا يولد إلا فى ظل السكينة ؟

ليست المشكلة هى مشكلتى وحدى ولا هى مشكلة جيل أو أجيال . فنحن جميعاً من تراب وإلى تراب . إنما هى قضية الذات العربية المبدعة أو التى تحاول الابداع فى كل مجال . وهى قضية معقدة تتصل بقيمة الحرية وقيمة الانسان . فلنجرّب ـ رغم كل شىء وكل ضجيج ـ أن نفكر فيها ، وكل تفكير يحتاج إلى السكينة والسكون ●



نحن والتخطيط اللغوى

هل نحن بحاجة إلى تخطيط لغوى ؟

د. محمود فهمى حجازى

فى حوار علمى جاد ضم نخبة من اللغويين التطبيقيين الدوليين دار فى المركز الدولى للمصطلحات فى فيينا ذكر العالم العربى والصينى بوصفهما أكثر مناطق حاجة إلى تخطيط لغوى من أجل المحافظة على الوحدة اللغوية لكل منطقة منهما فى المستقبل . القضية هنا خاصة بصنع المستقبل ، على نحو تلك الوحدة اللغوية التى حققت للعربية على مدى عدة قرون أن تصبح وأن تستمر لغة العلم والثقافة فى العالم الإسلامى ، على الرغم من صعوبة الاتصال بين تلك الأقاليم فى ذلك الوقت .

كتبت أقلام مصرية عربية جادة فى موضوع الأخطاء اللغوية عند مذيعات التليفزيون المصرى ، وذلك النطق الذى يشبه نطق «الجوارى الأعجميات» وكان اللحن قديما يستملح منهن . ولكن استملاح الوالى أو الخليفة أمر لا يعنينا هنا ، فوسائل الاتصال الجماهيرى ذات أثر بعيد فى الحياة اللغوية .

وهو أثر يفوق أثر مؤسسات التعليم فى دول كثيرة . فهم نوّد أن نهدم عن طريق التليفزيون ما تبنيه المدرسة ، وكلاهما تابع للدولة وكلاهما مموّل من الضرائب التى يدفعها المواطن .

لن نشير هنا إلى ما يعرفه المثقفون المصريون عن اللغة الراقية فى وسائل الاتصال الجماهيرى فى الدول الأوربية . ولن أكرر ما يعرفه كثيرون من أن الاستخدام الصحيح للعربية سمة مميزة للبرامج العربية لإحدى الإذاعات الأوربية . ولكنى أود التنويه بالدور الإيجابى الممتاز لعدد من الإعلاميين المصريين فى بناء وسائل الاتصال فى دول الخليج ، وهم من حيث الأداء اللغوى مثال يحتذى .

المشكلة ليست فى الإعلاميين ، ولكنها فى عدم وجود سياسة لغوية واضحة الملامح . وهى قضية كبرى لا يقتصر اتخاذ القرار فيها على الإعلام ، ولكنها قضية تستوعب الاستخدام اللغوى كله فى التعليم والإعلام والإدارة والقانون . وهى قضية أكبر من مجرد صدور قرار سياسى أو إدارى ، وفى الدول التى تهتم بلغتها القومية تعد السياسة اللغوية من القرارات السيادية فى الدولة .

كثيراً ما يذكر مجمع اللغة العربية ، وهو ـ دون شك ـ من أعظم مؤسسات مصر . وموقعه قيادى وريادى . ولكن التنمية اللغوية عملية مجتمعية ، وهى فى الوقت نفسه عملية ضرورية معقدة لا ينتهى الأمر بوضع سياسة لغوية رشيدة وعملية وهادفة ، ولكن تحويل هذه السياسة إلى واقع يتطلب إيجاد خطط كثيرة متكاملة . هناك مشكلات قائمة دون شك ، ولولا وجودها لما كانت هناك ضرورة للتخطيط اللغوى ، وهذه المشكلات لا تؤخذ بالانطباع غير العلمى ولكنها تتطلب بحثاً لغوياً جاداً لا تستطيع أن تنهض به إلا المؤسسات البحثية ، على النحو الذى يتم فى عدد كبير من دول العالم فى القارات المختلفة . وقد بدأ فى الدول العربية ببطء شديد تنفيذ مشروع جاد لتحديد «الرصيد اللغوى الأساسى» من أجل بناء جيد للكتاب المدرسى للتعليم الابتدائى . ولكن القضايا كثيرة تتطلب بحوثاً متشعبة ، وليس فى مصر مركز للبحث اللغوى يقف إلى جانب المركز القومى للبحوث والمركز القومى للبحوث الاجتماعية ، وكأننا ـ كما يقول أصحاب دعاية مغرضة ـ تركنا بحث لغتنا ومشكلاتها المعاصرة لغيرنا .

البحث العلمى فى القضايا اللغوية المعاصرة بداية الطريق ، وإلى جانبه فإيجاد سياسة لغوية شاملة تلتزم بها مؤسسات التعليم والإعلام والإدارة يعد ضرورة أساسية .

وبين الواقع الراهن والأمل المنشود توضع الخطط الكفيلة بالتنفيذ . يكتمل هذا كله بالمتابعة الجادة والتعديل .

لقد نشرت فى السنوات الماضية دراسات كثيرة عن دول العالم المختلفة ، تناولت الأهداف والسياسة اللغوية والمؤسسات المعنية وأنواع الخطط اللغوية ، ومنها دراسات عن الدول الأوربية وبعض الدول الأفريقية والآسيوية . فهل نظل فى العالم العربى بلا تخطيط لغوى ، والتجارب حولنا كثيرة ؟ ●

من شعر مطران المجهول

أحمد حسين الطماوى

(١)

رثاء الأمير عبد القادر



فى ثنايا صفحات الدوريات القديمة مادة أدبية ثمينة لأعيان كتابنا وشعرائنا لم تجمع ضمن أعمالهم الذائعة ، وقد طوتها السنون فيما طوت من أخبار وأسرار .

وجمع هذه المادة أمر هام . ووجه الأهمية فى هذا إنه يجب أن يكون أمامنا نتاج الأديب بقضه وقضيضه ، وأن يمثل الكاتب أو الشاعر بيننا بكامل أوصافه لنتعرف على تطوره الفنى وترقيه عالم الفكر ، ونقف على مختلف آرائه فيما جرى له ، أو جرى حوله ، حتى يصح حكمنا له أو عليه .

إننا نفتش فى أوراق أى راحل عظيم ونلح على ذويه كى نعثر على نتاج مخطوط لننشره ونحن لا ندرى إن كان يقر نشره أم لا !!! والذين جمعوا شعر ابراهيم ناجى وجعوا إلى خليلاته وخلانه ليحصلوا منهم على مانظمه فيهم ، فما بالنا برجل مثل مطران ــ وهو من هو ــ حمل بيده شعره ونثره ودفعه إلى المطبعة ، وأذيع على الناس فى حياته فى جريدة يومية أو مجلة طائرة الصيت .

إن جمع تراث الأعلام من بطون الصحف التى تمزقت وأدركها البلى ــ أو كاد ــ عمل له أهميته الكبرى ، وقد سبق فى هذا المجال كثير من الكتاب ، ولعل الدكتور محمد صبرى السربونى هو الرائد الكبير فى هذا الميدان حيث جمع ــ بعد بحث دؤوب ــ آلاف الأبيات والقطع النثرية لشوقى فى مجلدين كبيرين ، وقد وقف الأستاذان وديع فلسطين وحسن توفيق على قصائد كثيرة لابراهيم ناجى وأذاعاها على الناس ، فهل عملوا إلا خيرا لهؤلاء الشعراء ولتراثنا .

وقد وقعت على عديد من قصائد خليل مطران أثناء دراستى لبعض الدوريات القديمة ، وبعد مراجعة ومعاودة تبينت أن عدداً كبيرا منها لم يضمه « ديوان الخليل » بأجزائه الأربعة ، أو ديوانه « إلى الشباب » وهو أراجيز صدر عام ١٩٥١ .

وعلى صفحات مجلة « القاهرة » سيطالع القارىء بعضها مع التعليقات الهادية إليها ، والملابسات التى تظهر خوافيها .

فى الرثاء

دمعة جزع على الأمير محمد عبد القادر

الأهرام فى ٢٢ اكتوبر ١٩٢٣ :

كم فاض فى اثر الهلال العاثر
من مدمع باللؤلؤ المتناثرِ
واهتز ضوء فى الدرارىء خلته
ماءً ترقرق من ألوف محاجرِ
خطب بجانبه يشحّ وإن جرى
متداركا سحّ الرباب الهامر
ترك الدجى وبكل نجم ثابت
من رَوْعِه نظرات طرف حائر
ولكل سيار شعاعٌ سايرٌ
فى الغور فَهْوَى كل جد غائر
إن تجزع الزُّهُر الطويل بقاؤها
ما عذر أصحاب المدى المتقاصر
وعلام خوف الموت يسطو آخذا
بنفوسنا أخذ العزيز القادر
والموت ليس سوى التحوّل فى بُنىً
والفصل بعد الوصل بين عناصر
لو يعقل الإنسان لم يأبه لما
تجرى به سنن النظام القاهر
ما الجسم إلا حالة وتصير من
صفة إلى أخرى بحكم قاسر
وهل الحياة سوى اتصال دائب
فى الكون بين مبادىء ومصاير
لكننا نطنا قوانا كُلَّها
دون النهى بنوازع وأواصر
طلبُ البقاء وحبُّنا لذَّاتِه
سبب التنكر للقضاء الدائر

يـابـنِ الـعـزيـز وأنـت ثـنـيـان زكـا
ماشـاء فى فـيـنـان نَـسْـلٍ طـاهـر[1]
أسْـفـا عـلى ذاك الجـمـال المـزدهـى
أسـفـا عـلى ذاك الـشـبـاب الـنـاضـر
أسُـفـا عـلى تـلك الـرجـاحـة فى الحـجـى
أسـفـا عـلى ذاك الـذكـاء الـنـادر
بـدت الـنـجـابـة فـيـك قـبـل أوانها
فـأتـت بـآيـات كـسـحـر الـسـاحـر[2]
حـتى تـوسـم فـيـك أكـبـر شـيـمـةٍ
لـلأمـر كـل مخـالط ومُجـاورِ
لـكـن دهـاك الـبـين فى شـرخ الـصـبـى
وقـضـىِ عـلى الأملِ الـسَّـنى الـسَّـافـر
فـإذا بـوادر مَـارَزقـت مـن الـنـهـى
كـانـت لهـذا الـرزء شـر بـوادر
وإذا الـشـمـائـل كـالأزاهـر رقـة
عُـمِّـرنَ واحـربـاه عُـمـرَ ازاهـر
وإذا مـواعـيـد الـزمـان كـعـهـدهـا
ذِمـمٌ وُكِـلنَ إلى رعـايـة خـافـر
اثـكـلت مـصـر ومـا أبـالـغ إنـنى
لم أُبْـدِ إلا بـعـضِ مـا فى الخـاطـر
رَوِيَـتْ بـأدمـعـهـا ولم يـك تُـرْبُها
مـن قـبـل يُـسـقـى بـالـسـحـاب المـاطـر
يـاويحـهـا لمـا رجـعـت إزداد مـن
لجـب الـلـقـاء شـجـى الـوداع الآخـر[3]
ومـشـت تـشـيّـع قـطـعـة مـن قـلـبـهـا
فى الـنـعـش إذ تمـشى بـعـبـد الـقـادر
فى مـشـهـد مـا قـيـل فى تـنـظـيـره
وصـف ولم تـشـهـده مـقـلـةُ نـاظـر[4]
شـمـلـت بـه الأحـزان شـعـبـا حـاشـدا
لا فـرق بـين أكـابـر وأصـاغـر
مـا شـق جَـيـبـا لـلـفـجـيـعـة مـن تُـقـىً
لـكـن تحـمـلهـا بـشـق مـرائـر
قـاصـى المـبـاءة والـقـريـب تـوافـدا
لحـفـاوة فـيـهـا بـأكـرم زائـر[5]
لحـفـاوة بمـجـشـمٍ عـن قـومـه
هـجـرا ولم يـك روحـه بـالهـاجـر[6]
مـا قـر مـن شـوق إلـيـهـم قـلـبـه
وعـن الـكـنـانـة لم يـكـن بـالـصـابـر
واسـتـرعـت الـدنـيـا لجـانـب قـبـره
أنّـاتُ مـلـتـاع الجـوانـح زافـر

الحكومة تنذر الأهرام بسبب هذه القصيدة .

الأمير محمد عبد القادر الذى نظمت فى رثائه هذه القصيدة هو نجل الخديو عباس حلمى الثانى ، وقد انتقل إلى رحمة الله فى برلين فى أبريل ١٩١٩ عن ١٦ عاما أثناء تلقيه العلم ، ونقلت رفاته إلى مصر فى أكتوبر ١٩٢٣ .

وعلى أثر نشر الأهرام قصيدة « دمعة جزع » أصدرت وزارة الداخلية فى ٢٨ من أكتوبر ١٩٢٣ بيانا قالت فيه :

« بما أن جريدة الأهرام نشرت فى عددها الصادر فى صباح ٢٢ أكتوبر ١٩٢٣ قصيدة عنوانها « دمعة جزع » ونشرت فى عددها الصادر فى صبيحة يوم ٢٥ أكتوبر ١٩٢٣ مقالا بعنوان « رفات الأمير عبد القادر »

« وبما أن القصيدة والمقال المذكورين قد تضمنا كثيرا من العبارات التى من شأنها إثارة الخواطر والإخلال بالنظام العام قررنا ما هو آت :

١ - تنذر جريدة الأهرام

٢ - على جريدة الأهرام نشر هذا الإنذار فى صدر العدد الآتى منها

٣ - على محافظ القاهرة تنفيذ هذا القرار

القاهرة فى ١٨ ربيع الأول ١٣٤٢ هـ ـ ٢٨ أكتوبر ١٩٢٣ م .

وزير الداخلية

يحيى إبراهيم

ويحيى إبراهيم هو رئيس مجلس الوزراء ووزير الداخلية فى ذلك الوقت ، ورئيس حزب الاتحاد بعد ذلك بقليل .

والقصيدة تتضمن عبارات مثيرة للخواطر الأمر الذى قد يؤدى إلى الإخلال بالنظام ، فالأمير عبد القادر هو ابن الخديو عباس الذى عزله الإنجليز لشكهم فى ولائه لهم وولوا السلطان حسين كامل بعده عند قيام الحرب العالمية الأولى وإعلان الحماية على مصر ، ثم جاء السلطان أحمد فؤاد بعد وفاة أخيه السلطان حسين ، وظل الخديو عباس يطالب بعرشه لأن عزله لم يكن قانونيا فالأجنبى ليس من حقه هذا .

ومطران فى قصيدته يعزف على وتر حساس ويثير فعلا خواطر الناس ، ويذكرهم بصفحة ماضية من تاريخهم ، وعباراته كثيرة فى هذا الشأن منها قوله « يابن العزيز » والعزيز هو الخديو عباس ، وقوله « ياويح مصر عند رجوعك » وتزايد الشجن والصياح عند وداعك ، وأن مصر تشيع قطعة من قلبها ، وأن الأحزان شملت الشعب كله . . إلى آخر ما قال .

وإذا كان هذا الكلام فى ظاهره رثاء للأمير عبد القادر ، فإن ما وراء هذا الحديث هو إظهار العطف على الخديو عباس ، وإبراز حب الناس وولائهم له ، لأن الأمير عبد القادر لا يعرفه القوم ، ولم يعتل منصبا ، ولم يقدم للجمهور شيئا يستحق عليه البكاء والنحيب .

فلئن وفى ذاك الوفاء فإنه
شأن إلا عزة كابرا عن كابر
ولئن أجلّت مصر فيه خطبها
فهو الجدير بحبِّها المتوافرِ
أمُقدَّم الفتيان فى طلبِ العلى
ساء العلى إن كنت أوّلَ عاثر
جزت الحقيقة فى السناء وفى السنى
تنأى لطيفا كالخيال العابر
تجد المحاشر للسرور بها الأسى
وترى عظائمهنّ جدًّ صغائر
تعدو البهارج كل زور تحتها
وتمرٍّ بالزينات مرًّ الساخر
فلعل خيرا من مقام طيّةٍ
تنجى من الدهر الخئون الجائر
من يشترى الدنيا ولو بأحبّ ما
فيها أباءته بصفقة خاسر
أمسيت فى عَدْنٍ وخلفت الأسى
فى الأرض ملء جوانح وضمائر
وارحمتا للشاكليك وكم لهم
ذكرى تحرك من شجون الذاكر
واساهم البلد الأمين وحزنه
بين الطوايا فوق ما فى الظاهر
لا شىء أجمل من مجاملة إذا
صدقت وجاءت من وفىّ شاكر
أرثيك ياولداه بالحسّ الذى
هو حسُّ مصر وكل قلب شاعر
ولقد ترى وجه اعتذار للأولى
حبسوا الدموعَ فأنت أكرم عاذر
الخُلْفُ أبعد ما نظرت مسافةً
فى الشرق بين أسرّة وسرائر
لو مت فى زمن مضى لعلمت كم
من ناظم فيه وكم من ناثر

واختتم مطران القصيدة بقوله أن الأمير الفقيد لو مات فى زمن مضى (أى فى زمن أبيه) لناحت عليه الأقلام جميعا ، وفى هذا البيت معنيان : إما انصراف الناس عن رثائه لعدم الوفاء بعد زوال سلطان أبيه ، وإما لأن الكتّاب يخشون بطش سلطان الملك فؤاد لبكائهم على عهد مضى ، وعرش ذهب ، وإذا صح هذا التعليل الأخير فإنه يكون فى كلام مطران ما يثير خواطر الناس ضد نظام الملك فؤاد .

وقد قال الدكتور إبراهيم عبده فى كتابه الضخم عن جريدة الأهرام ص ٤٨١ : « إن القصيدة والمقال لم يحتويا على شىء من هذا الذى ادعته حكومة العهد » ولم يشر الدكتور إلى أن ناظم القصيدة هو خليل مطران . ويبدو أن الدكتور لم يقرأ القصيدة جيدا ولم يفطن إلى الإشارات التى وردت فيها عن الخديو عباس ، وهو ما لاتريد الحكومة التنبيه عليه .

وليس أدل على أن الحكومة لا تريد أن يشغل دفن الأمير مكانة كبيرة من إشاعة جو من الغموض الشديد حول وصول رفاته ، وقد دعا هذا الأمر جريدة « اللواء المصرى » وهى لسان الحزب الوطنى أن تكتب مقالا شديد اللهجة فى عدد ١٩٢٣/١٠/٢٤ تتهم فيه الحكومة بتعمد إخفاء موعد وصول جثة الفقيد عن الجمهور وعن أعضاء لجنة الاحتفال بتشييع الجنازة ، وقد اجتمع مجلس الوزراء فى بولكلى يوم ١٩٢٣/١٠/٢٤ وقرر إغلاق جريدة اللواء المصرى ، ثم أصدر بيانا بعد ذلك فى ١٩٢٣/١٠/٢٦ نفى فيه أن الحكومة تعمدت إخفاء خبر وصول رفات الفقيد .

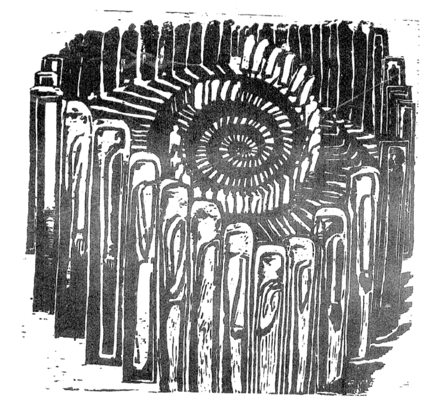
وعلى أية حال نشرت الأهرام إنذار الحكومة لها فى صدر عدد ١٩٢٣/١٠/٢٩ وعلقت عليه بمقال عنيف تحت عنوان « الحرية مريضة . . من ينصر الحرية فى مصر ؛ أجمهور الأمة أم الحكومة » نددت فيه بخنق الحريات وقالت : « إن الأمة ماضية فى سبيل محفوفة بالأخطار والمهالك » وقالت أيضا : « إن من ظلم أخاه أو صادره فى حريته فقد أقام مبدأ خطرا ، خطرا على أخيه وعليه على حد سواء . لأن فى ظلم فرد ظلما للمجموع ، وفى مصادرة حرية أى إنسان تهديدا صريحا للجمهور ، فواجب الوطنى الذى يغار على بلاده وحريتها أن يكون البادىء فى صون هذه الحرية وحمايتها . أما القوى الذى يستفيد من قوة يومه لينال من حق سواه فإنما يهيىء لغده ما يبعث على الندم . لأن الدهر قُلَّبْ والسياسة لا تستقر على حال . ورب قوى اليوم صار ضعيفا بعد حين » .

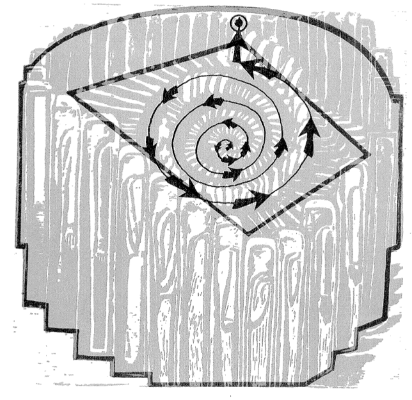
ولم يمض على هذا الكلام وقت كبير حتى سقطت حكومة يحيى إبراهيم ●

(١) الثنيان : الأول فى السيادة
(٢) كان الأمير عبد القادر من الذكاء حتى قال فيه شكيب أرسلان :
لئن لم يجاوز ستَّ عشرة حجةً　　لقد جاز الإدراك أهل مشيب
قرأت له كتبا قبيل نعيّه　　بأمثالها يختال كل أديب
من قصيدة « رنة النوح » ـ الأهرام فى ٢٤ أكتوبر ١٩٢٣
(٣) كلمة (إزداد) مقدرة ومكانها لفظ مطموس تماما . لجب اللقاء : كثرة الأصوات فى اللقاء
(٤) حضر هذه الجنازة نيابة عن الملك فؤاد ، سعيد باشا ذو الفقار ، ورئيس الوزراء يحيى إبراهيم والوزراء ، والفريق لى ستاك سردار الجيش المصرى وحاكم السودان ، وشيخ الأزهر محمد أبو الفضل الجيزاوى ، وعبد الرحمن قراعه مفتى الديار المصرية ، وحسن البنا رئيس محكمة مصر العليا الشرعية ، وكبار علماء الأزهر ، وعبد العزيز عزت باشا المفوض السياسى لدى بريطانيا ، وكانت جنازة رسمية مهيبة .
(٥) المباءة : المنزل أو المكان
(٦) جَشِمَ الأمر : تكلفه على مشقة ، والمجشم هنا : المكلف

قراءة تشكيلية

محمود الهندى





يبدأ الفنان لحظة اختيار قاسية عندما يضع يده على سطح مربع الشكل ، لكى يشعر المشاهد بالرتابة والسكون والصمت المطبق ، ثم يعالج هذا السطح بوضع مجموعة من الأشخاص حول خط حلزونى يحاصر الرجال الذين يشبهون مجموعة متتابعة من المسطحات الرأسية التى تنظر صوب خط أفقى وهمى مما يجعلهم فى حالة أقرب إلى الثبات ، لكنهم واقعيا يلفون فى حركة وئيدة حول الخط الحلزونى الذى يدور هو الآخر بدوره كحجر رحى مبتلعاً الأشخاص .

والخط الحلزونى فى اللوحة يتممه شكل آخر ، وهو مجموعة الخطوط التى تشبه ظلال الأشخاص ، تتقاطع مع الخط الحلزونى الذى ينساب فى تؤدة وحنان ، يجرى لاهثاً محاولاً تخطى حدود السطح ، تبدو اتجاهات الحركة من خلاله بسيطة وواضحة ، فالشكل حينما نعريه ، وننحى جانبا العناصر الأدبية التى تغطيه ، ندرك أن التكوين ما هو إلا شكل بيضاوى يتوسطه مستطيل أقرب إلى المربع يخترقه خط حلزونى ، يتوسط الخط الحلزونى مركز ارتكاز .

يتحول مركز الارتكاز إلى نقطة اشعاع حتى يتراءى لنا وكأنه قيمة إيجابية ، بينما لا تتعدى العناصر المحيطة به كونها قوى سلبية .

تسير عين المشاهد فى اللوحة بدءاً من أية نقطة تشاء ــ دون تحديد دقيق ــ إلى حيث ينتهى بها المطاف بالضرورة عند مركز الارتكاز ، فتلف مع الخط الحلزونى إلى حيث تنتهى إلى مستقرها الأخير ولا تعود ثانية إلى حيث بدأت ، وكأنها دخلت إلى عمق سحيق لا تستطيع العودة منه ، حتى تصير اللوحة إلى ما يشبه الثقب النهائى .

حوار بين الموت والحياة في الهو تشهده أوروبا

سامح كريّم

فى معرضين متتالين بإيطاليا أحدهما أقيم بالأكاديمية المصـريـة فى مـدينـة « رومـا » والآخر أقيم بمتحف المصريات فى مدينة « تورينو » شاهد الإيطاليون أغرب حوار بين الحياة والموت ، موضوعه مقابر قرية « الهو » بنجع حمادى فى صعيد مصر ، ووسيلته الصورة .

وهذه الصورة التى كـانت وسيلة التعبير عن هـذا الحوار . . نقلت مَنْ شاهدها إلى مجتمع قديم وحديث فى الوقت نفسه . . مجتمع يشغله أمر تـوفير أسبـاب الخلود للأموات كـما يشغله أمر تـوفير أسبـاب الحياة للأحياء . وذلك حين يسعى إنسانه جاهداً لإطالة بقاء الموتى والاحتفال بهم فى المناسبات والأعيـاد فى هذه المقابر ، التى عنى بتجميلها وتزيينها وإقامتها بأشكال متميزة ، وطبقا لـدلالات معينة ، وفى الـوقت نفسه يقوم باستحداث الطرق والأساليب واستيراد الآلات والماكينات حسب مـا تتطلبـه حاجـة الأحياء فى هـذا المكان .

ويبدو أن «صور » مقابر قرية « الهو » قد شـدت إنتباه المشاهد الايطالى فى هـذه الأيام ، بنفس القـدر الـذى أحدثـه منذ سنـوات . عندمـا زارها النـاقـد الفرنسى « مالرو » فالتقط لهذه المقابر صورا أوردها فى كتابه عن عجائب الدنيا الخمسمائة . ولم يتردد وقتها فى وصفها « بالجمـال » وهو وصف يبـدو أنه استقـاهمن كتاب عربى قديم حققه الأثرى العربى أحمد كمال تحت عنوان « الدر المكنوز والسر المغروز فى الدلائل والخفايا والدقائق والكنوز » .

ونظرة واحدة إلى هذا المكان من صعيد مصر . . والتى عبر عنها الفنان الدكتور بهاء مدكور فى معرضه عن مقابر « الهـو » بإيـطاليا تكفى للكشف عن معنى القديم والحديث معـا . وعن ذلك الجهـد الحضارى الذى يبذله الإنسان المصرى على امتداد عصوره .

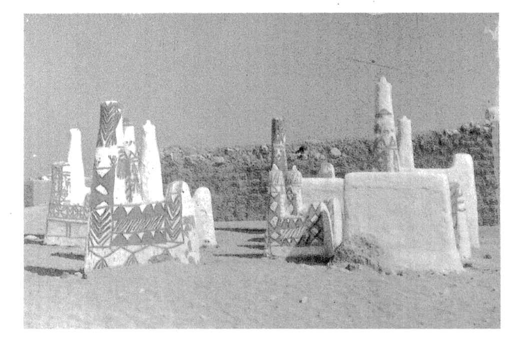
فـالنظرة إلى هـذه المقـابـر التى تقبض عـلى زمـام الطريق ، الموصل إلى أكبر مجمع للألمنيوم فى مصر إن لم يكن فى الشرق الأوسط . . تكفى للدلالة على أسلوب الإنسان المصرى الخاص فى تقدير الموت بنفس القدر الذى يفعله مع الحياة ، وفقا لتفكيـره الخاص الـذى استمده من أجداده منذ آلاف السنين .

ففى مقابر قرية « الهو » استطاع الإيطالى والأوروبى بوجه عام ـ من خلال مشاهدته لما يقرب من الستين لوحة فى المعـرض ـ أن يكتشف نظامـين للأشيـاء ، حضارة ماضٍ سابق يراد له الخلود . متمثلا فى ذلـك الوفاء والحب للسابقين ، وحضارة مستقبل باهر يراد له التقدم . متمثلا فى معانى التبادل الدولى والجسـور القوية التى تربط مصر بعالم اليوم وتقنيته .

وفى مشهـد واحـد استـطاع الأوروبى أن يكشف دافعين اساسيين للتاريـخ المصرى فى كـل عصوره . لعله فى محاولة المصرى إنقاذ عظمة ماضيه ، بتشييـد مستقبله ، والأمل فى التوفيق بل والمزج بينهما وهو نفس ما عبر عنه ـ تقريبا ـ المفكر الفرنسى جاك بيرك .

وليس صـدفة أن تنـطق « صور » معـرض قريـة « الهـو » بكل هـذه المعانى وتشـد انتبـاه الأوروبـيين فيتـوافدوا ليشـاهدوا مـا تصنعه يـد الفنـان الشعبى المصرى البسيط فى بنائه لهذه المقابر وتزيينها بـالألوان وفقا لأفكار معينـة وتقاليـد متعارف عليهـا . . ليس صدفة . . إذن ـ كل هذا . . إذا كانت لهذه القـريـة مكانة فى التاريخ . فها هو « آرثر » صاحب المؤلفـات الكثيرة فى الآثار المصرية القديمة ومعد «دليل المتحف المصرى » يذكر بأنها مقامة على أنقاض مدينة قديمة هى « بارفا » عاصمة المقاطعة الـوسطى التى تحمـل نفس الاسم ، وكانت هذه المدينة تحمل اسم « اسخيم » أى بيت أو حصن الالهة « حتحور » حامية تلك المدينة ، وأن هذه المدينة ازدهرت فى العصور الفرعونية المتتالية كما ازدهرت فى العصرين اليونانى والرومانى . وها هو « دوريس » الذى أعد كتابا عن المخطوطات السحرية فى مصر . . يذكر أيضاً أن هذه القرية كانت عاصمة لمنطقة نجع حمادى ، وقد سميت « ديوسبـوليس » فى العصر اليونانى ، بل كانت عاصمة لمصر الوسطى بعد ذلك وفى العهد الرومانى أقيم بها موقع حربى . . إلى آخر ذلك من الكتابات التى تشير إلى المكانة التاريخية لهذه القرية .

ورغم هذه المكانة التاريخية لقريـة « الهو » إلا أن الـذى خـطف انتبـاه المشـاهـد الأوروبى لصـور مقابرها . . هو تميزها بهذه الأشكال المعينة عن غيرها من المقابر فى مصر أو حتى فى العالم ، وهذه النقوش الذاهية التى يستحيل أن توجد فى غيرها من المقابر . لذلك فقد لا تغنى تفسيرات مصورها الـدكتور بهـاء



مذكور عن الاستئناس ببعض الكتابات التى فى مقدمتها وأهمها كتاب « الزخارف الشعبية على مقابر الهو » . للأستاذ محمود السطوحى .

فمثلا هناك أمور كثيرة تشد الانتباه عند النظر إلى صور هذه المقابر أولها تباين أحجام هذه المقابر ، وثانيها إقامتها على شكل « الجمل » ، وثالثها الحرص على تزيينها بنقشات ورسوم محددة لا توجد على جدران مقابر أخرى . وبالطبع لكل ذلك معانيه ودلالاته التى لا يدركها البناء أو الحفار الذى قام بالبناء ، أو حتى الفنان الشعبى الذى قام بنقش وتزيين جدران المقابر . فهذا أو ذاك يقومان بعملهما من واقع الخبرة المتوارثة أبا عن جد . ولكنها مع ذلك لها معان ودلالات عند الدارسين .

● فبالنسبة لتباين أحجام المقابر . نلحظ ثلاثة أنواع من الأحجام . مقابر كبيرة « البحيرى » ومقابر متوسطة « ابو رقبة » ومقابر صغيرة « التابوت » .

مثلا مقابر البحيرى أو القادم من الشمال وهى خاصة بالرجال ولا سيما المسنين . ويمتاز هذا النوع « البحيرى » إلى جانب ضخامته بخضوعه للأشكال الهندسية ، حيث تكون زوايا نهايات لأسطح قائمة تؤكد تكعيب الشكل بعكس أبى رقبة الذى تنتهى زواياه باستدارة . ومن الملاحظ أنه لا تترك مقابر بلا زخارف فى ذلك النوع . وتنقش على جدران هذا النوع « البحيرى » رموز تميز الرجال . مثل صينية عليها ابريق وأقداح للشاى رمزا لكرم الميت ، أو غطاء رأس الرجل وتحتها شمسية إلى آخر هذه الرموز .

ويتميز النوع الثانى أبو رقبة عن الأول بصغر حجمه نسبيا وببساطة طرازه ، وبمخروطية رقبته حتى تصبح هذه المقابر خاصة بالنساء . وبالطبع تحمل نقوشا تعبر عن الميت فهناك الحلى والبرقع وبعض الأدوات المنزلية التى كانت تستخدمها المتوفاة .

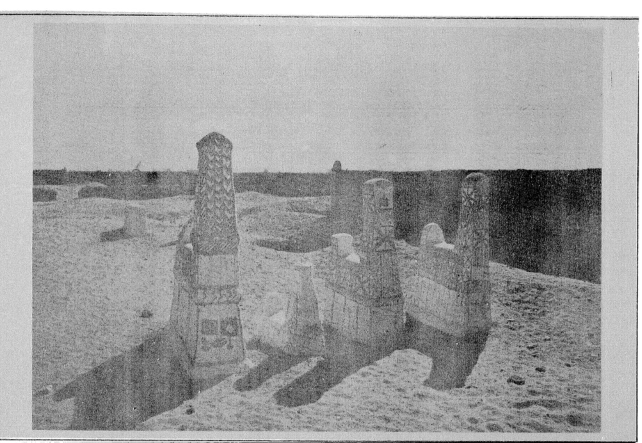
والنوع الثالث وهو « التابوت » خاص بالأطفال أو الكبار من الجنسين من الفقراء . ويتميز بأنه أصغر الأنواع الثلاثة حجما ، وبأنه غير مزين بنقوش أو رسوم ، وإنما يطلى باللون الأبيض . وإذا وجد عليه لون آخر فهو اسم المتوفى وبعض آيات من القرآن الكريم وكلمات تؤكد صفات الميت .

● أما إقامة المقابر على شكل « الجمال » التى بركت للراحة بعد احدى الرحلات الطويلة . فانه يرجع إلى تقليد إقامة المقابر على شكل جمال لا سيما فى منطقة الخيم المجاورة لنجع حمادى والهو ، الأمر الذى يرجع استمرار التقليد نفسه إلى يومنا هذا ، وإقامة المقابر حتى هذه اللحظة على شكل قوافل من الجمال الباركة على الأرض كما يصفها كتاب « الدر المكنوز » ويرى محمود السطوحى فى كتابه عن الهو أن المقابر حين تتميز

←







بالجمال شعارا لها فقد يكون ذلك هو شعار الرجل المتنقل الحر غير المرتبط بأرضه وموطنه . وهناك تأكيد آخر لبناء المقابر على شكل « الجمال » أو رده « لين » عن عادات تقاليد المصريين المحدثين وذلك فى تسجيله للصرخات والعبارات التى تنطقها النساء فى المآتم . حيث نسمع الزوجة تصف رجلها بعبارات « يا جملى » أو « يا جمل البيت » وما زالت هذه النداءات موجودة إلى يومنا هذا .

فالجمل إلى جانب تعظيمه وتقديسه فى عصور مبكرة . ظل من الرموز الشائعة فى العقائد الشعبية ، واهتم الشعبيون بتأويله وقرنوه بشهامة الرجل وصبره ، وبأعماله العظيمة ، وربما دل على الأعمال السيئة كالحقد والغل وأخذ الثأر ولو بعد حين .

بل إن كتاب الزخارف الشعبية يرى أن انفراد مقابر الهو على ظهورها بشكل جمال له أصول ترجع إلى عهود سحيقة . ويستمر استخدام شكل الجمال حتى الآن فيما يصنع من أشكال اللعب بالوجه القبلى خاصة ، حيث تشكل هذه اللعب على هيئة جمال ، يروج صنعها فى المواسم والأعياد لا سيما فى تلك الفترات التى يخرج فيها أهل القرى لزيارة موتاهم ، وإن كانت لا تصنع لتوضع بجوار الموتى . فهناك من الاحتمالات التى ترجع إقران صنع هذه الأشكال الفخارية فى مواسم الزيارة للقبور ، حتى لو كان الأطفال يحملونها للعب أثناء انتقال الأسر على هوادج الجمال بين قرى الصعيد متجهة إلى المدافن ، ناقلة متاع الأسر . هذه الصورة المنتظمة لرحيل أهل الصعيد على جمالهم فى صورة قوافل طويلة . تؤكد استمرار تقليد سحيق ترجع طقوسه إلى عهود سبقت ظهور الإسلام بكثير . وقد نلمس جذورها فى الحضارة الفرعونية . التى اهتمت بتقديس الأسلاف وتعظيمهم .

● ويبقى نقش هذه المقابر برسوم محددة . تجعل من اليسير معرفة جنس الميت ، هل هو رجل أم امرأة ، وعمره وهل هو شيخ أم رجل ناضج أم صبى ، وسلوكه إن كان شهما أو شجاعا أو كريما أو غير ذلك من الصفات دون أن يذكر ذلك كتابة . فيكفى للدلالة على جنس المتوفى رجل كان أم إمرأة من النظر إلى حجم المقبرة فإن كانت مرتفعة وضخمة من النوع « البحيرى » فهى للرجال وإن كانت من النوع الأقل ضخامة « أبو رقبة » فهى للنساء إلى جانب هذه الرسوم التى تشير إلى صفات المتوفى وملامح شخصيته بل وعاداته مما يظهر على جدران المقبرة وقد نتعرف على حالة الرجل إن كان ميسورا أو غير ميسور وذلك فى الاهتمام بالنقوش الكثيرة على الجدران أو كتابة بعضا من أقواله ووصاياه التى تؤكد أنه كان فى الحياة له جاه وسلطان . وفى المقابل نجد الفقراء يدفنون فى مقابر صغيرة لا تحمل نقوشا ويكتفون بكتابة اسمائهم ويشترك فى هذه المقابر مع الفقراء الصبية والأطفال .

وغيرها من الدلالات والمعانى التى توقف أمامها الاوروبى فى المعرضين لهذه القرية بروما وتورينو . أمر جعلنى أسأل صاحب المعرضين الدكتور بهاء مذكور ــ وهو بالمناسبة ليس من خريجى الفنون الجميلة أو الفنون التطبيقية أو حتى أى معهد من المعاهد الفنية وإنما هو من خريجى الهندسة والأغرب هو أستاذ لمادة الكهرباء فى جامعاتنا ــ عن فكرة هذا المعرض وإقامته فى إيطاليا على وجه التخصيص . فرد قائلا : للأمانة أنا لست صاحب فكرة هذا المعرض . فالذى حدث أننى قدمت للأستاذ فاروق حسنى مدير الأكاديمية المصرية فى روما فكرة إقامة معرض للصور عن معابدنا الفرعونية فطلب منى تعديل الفكرة إلى إقامة معرض لمقابر قرية « الهو » التى لم أكن أعرفها من قبل . فنفذت الفكرة وقامت الأكاديمية بتقديمها فى المعرض .

وسألت الفنان فاروق حسنى عن سبب اختياره لهذه القرية ليقيم لها معرضا فى وجود العديد من المناظر التى تصلح للتصوير فأجاب : لعل ذلك راجع إلى معرفتى المتواضعة باهتمامات الإنسان الأوروبى والنتيجة كما ترى أمامك . . هذه الأعداد الكثيرة التى تتوافد على المعرض بالأكاديمية ، والصدى الذى أحدثه لدى الإيطاليين .

* * *

وبعد فهذه صورة سريعة لهذا الاستقبال الكبير لمعرض مقابر قرية « الهو » فى إيطاليا ●

البلدة الاخرى



إبراهيم عبد المجيد

— ١ —



انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت . . .

شيء نادر أن يشعر ظهرك بالهواء المكيف ، بينما صدرك ووجهك يقابلان الشمس وأنت بعد لم تفارق باب الطائرة .

لكن الذى خلفى دفعنى برفق بيده فخطوت أول خطوة .

ما كدت أفارق السلم الصغير ، وتلامس قدماى الأرض حتى أحسست أن والأرض والفضاء شيء واحد ، ساخن وفارغ . كان علىّ أن أمشى المسافة القصيرة حتى صالة المطار . المطار صغير ليس به غير طائرة واحدة صغيرة بعيدة ، لونها أصفر قاتم ، على جانبها رأيت صورة العلم الأمريكى ، وتحتها قرأت بالإنجليزية « القوات الجوية للولايات المتحدة »

— ٢ —

على باب الصالة رأيت بعض الجنود سُمر الوجوه . زعق أحدهم « الرجال فى صف والنساء فى صف » . شاهدت خلف زجاج جانب الصالة سيرا عريضا يتحرك دائريا فوق سطح الأرض ، فأدركت أن فوقه ستصل حقيبتى .

— تقدم يا « ولد » .

زعق فى أحد الجنود . فأدركت أن الذين أمامى دخلوا إلى الصالة وأنى ثمت واقفا فى الطابور .

— هل نسيتنى ؟

— إطلاقا . كنت أنتظرك .

قلت ذلك بعد أن اضطربت وكدت أعتذر . قال :

— إذن لا تغادر المطار دونى .

وبدأت الحقائب تظهر فوق السير فوجدت نفسى أتركه وأقترب منها . ما الذى يجعلنى أنفر من هذا الشاب ؟

— ٣ —

حملت حقيبتى الحمراء الصغيرة ووضعتها أمام أحد الكشافين الذين كانوا شبابا لم يتجاوز أكبرهم الثامنة عشرة مما يبدو لى من أحجامهم ووجوههم . فتحتها بسرعة ، وبسرعة أيضا انتهى من فحصها . ماكدت أغلقها حتى أمرنى بفتحها من جديد .

— ماهذا . كتب ؟

— هذه مجلة طبيبك الخاص .

— هذه ممنوعة .

تعلقت عيناى بعينيه . لم أجد شيئا أقوله .

— يا أخى ما للمصريين يحبون القراءة ؟!

تساءل وكنت صامتا . هل أقول إن « فاروق » الذى أرسل لى عقد عمل أوصانى بإحضار هذا العدد الخاص عن الحمل والولادة ؟ . هل أقول أنى لا أعرف قوانين البلد ؟ .

— امضى . . .

قال بلا مبالاة وأغلق الحقيبة بيده تاركا المجلة داخلها . انصرفت غير مصدق ورأيت فاروق ينظر إلى من خلف زجاج الصالة مبتسما .

— ٤ —

— ألم أقل إنك تنسانى ؟

أحسست بالحرج الشديد هذه المرة . ها هو « عابد » يفاجئنى للمرة الثانية . كنت جلست بالسيارة بجوار فاروق ، وكان هو يحدثنى من النافذة المفتوحة ويكاد يُدخل وجهه الطويل ذا العينين الضيقتين والحاجبين الكثيفين الملتحمين من الوسط فى وضوح . تخلصت من ارتباكى وقدمته إلى فاروق الذى قال وهو يدير السيارة .

— أهلا عابد . لقد تقابلنا من قبل .

— أجل . هل هذا قريبك حقا ؟ . إنه خجول جدا .

— هذه أول مرة يترك مصر . سيحضر إلى العمل غدا .



كان فاروق يتحدث دون أن يكلف نفسه النظر إلى عابد ، وعابد أدخل رأسه بالفعل من الزجاج المفتوح فأكاد أتنفس أنفاسه ، وكنت لا أعرف لمن أنظر ، لكن عابد انصرف فقلت لفاروق :

ــ لماذا لم تدعه لركوب السيارة . ؟

ــ معه سيارة .

ــ إنه قادم معى من القاهرة .

ــ لا تشغل بالك بأحد . .

بدا لى أنى لن أفهم شيئا ، فآثرت الصمت . قررت أن أكون طفلا . . صفحة بيضاء تنطبع عليها كل الألوان . . مرآة لامعة تنعكس عليها الأشياء وتنزلق دون أثر . وكان الجو حارا وخانقا .

ــ ٥ ــ

انطلقت السيارة الداتسون اليابانية على الطريق الطويل الرفيع الذى تحيطه الرمال المترامية على الجانبين . لاحظت أن فاروق يقود بسرعة مجنونة . الطريق خال حقا لكنى لم أركب سيارة تطير بهذه السرعة من قبل . فتح فاروق مسجل السيارة فسمعت صوت محمد عبده « لا تردين الرسايل » ، ولما ظهرت بعض أكشاك متناثرة على جانب الطريق قال :

ــ هذه شركتك .

ورأيت طفلين يمرحان أمام الأكشاك ، ومرقت سيارة بسرعة أكبر من سرعتنا من جانبى فانكمشت . ابتسم فاروق وقال :

ــ الجميع يقودون سياراتهم بجنون ويمرون من الجانب الخطأ .

لكنى كنت تراجعت بذهنى أتذكر عابد ، وكيف جاورت بيننا الصدفة فى الطائرة فكان لابد أن نتكلم ، وعرفت أنه يعمل فى الشركة نفسها ، التى أسافر لأول مرة كى أعمل بها ، وأنه كان يمضى أجازته السنوية بالقاهرة ، وعرض على أن أمضى أول ليلة معه فى سكنه ، فأخبرته بأن لى قريبا فى البلدة ، فقال إن المساكن غالية ، وأن للشركة مسكنا خاصا لكن يحتله العمال الآسيويون ، ونادرا ما يخلو فيه سرير . وسألنى أسئلة كثيرة عن أصلى وعملى السابق وكيف حصلت على العقد وخططى فى المستقبل وما إذا كنت متزوجا وغير ذلك ، مما سبب لى بعض الضيق ، لكنى فكرت أنه ربما كان يود معاونتى فعلا .

ــ لاحظت أنك تأخرت بالصالة .

ــ طبيبك الخاص . قالوا إنها ممنوعة

ضحك فاروق وقال .

ــ لم تعد بذات فائدة .

ابتسمت وقلت .

ــ أصبحت أبا إذن .

زاد سرعة السيارة وقال .

ــ أصبحت أعزب . طلقت .

ــ ٦ ــ

ظهرت البلدة الصغيرة واختفت بسرعة ، ذلك أن فاروق جنح بسيارته إلى طريق يتجه إلى اليمين ويدور حولها من بعيد . فى آخر الطريق ، رأيت مجموعة من البيوت المنخفضة لا تزيد فى معظمها عن دور واحد ، بينما البلدة ، حين لاحت لى ، ظهرت بعض مبانيها عالية شيئا ما .

فوق أزقة غير مستوية من الأرض كانت العربة تتأرجح . رأيت سيارات كثيرة تقف أمام المنازل ذات الأبواب الحديدية الضيقة .

ــ كل شارع هنا معرض للسيارات .

قال فاروق الذى لابد رآنى أتطلع إلى أنواع السيارات المختلفة . قلت .

ــ لم يمض عام على زواجكما .

قال .

ــ أرادت أن تشترى أرضا فى بلدها ، وأردت أن أشترى فى بلدى .

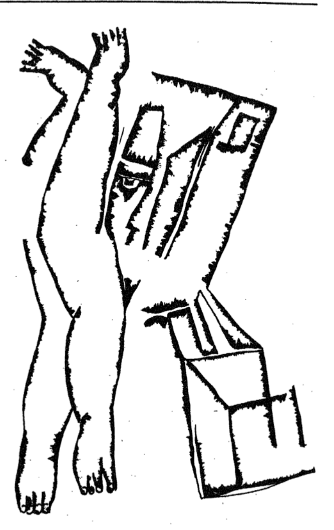
ولم أفهم . . لم يبد من المرات القليلة التى التقيت فيها بفاروق أنه عصبى أو أهوج . هو فى الحقيقة ابن عم لأمى ، ظهر فى حياتنا فجأة منذ خمس سنوات ، أى فى عام تخرجى من الجامعة ، وقال إنه تم تعيينه مهندسا فى مصلحة الطرق بالإسكندرية ، ففكر فى زيارتنا ، وسألته أمى عن أسماء كثيرة لأقارب لها بالبلدة فأخبرها بموتهم وانقطع عن زيارتنا عاما وظهر وعاتبنى على عدم زيارتى له وشاركته أمى فلم أشأ أن أقول إنه من الصعب أن يظهر لك قريب فجأة وأنت فى سن الشباب ثم تنمو بينكما علاقة ما . ثم إنى لا أعرف بلد تنا هذه . لم أولد فيها ولم أزرها . والغريب أن « فاروق » اختفى من جديد بعد زيارتين أو ثلاث ولا أدرى كيف عرفت أمى أنه سافر إلى السعودية ، ولا الدافع الذى جعله يرسل لى خطابا يعرض علىّ مساعدتى فى السفر . ترددت كثيرا ولكن كان لابد أن أسافر . قلت :

ــ كان يمكن أن تؤجلا هذا الشراء .

ولماذا لا تطيع الزوجة زوجها . ؟

سكت لكنه استطرد .

ــ أعطيتها ثلاثة آلاف جنيه ، وكنت تكلفت مثلها فى الزواج . سوف أعوض ذلك وأتزوج بأحسن منها ـ وسكت لحظة ـ هذا هو البيت . يسكن معى طبيب ومدرس .



ـ ٧ ـ

كان الدش البارد شيئا رائعا بحق . وددت لو تركونى أنفرد بنفسى لكنهم أصروا أن أجلس معهم وأشهد المباراة الحامية فى « الطاولة » . لم أرتح للبيت بشكل عام . حجرتان فى كل ناحية بينهما باحة واسعة غير مسقوفة وفى الطرف البعيد دورة المياه والمطبخ . قال فاروق إنه بيت على الطراز العربى لكنى وجدته مجرد مكعبات من الأسمنت . حجرات ضيقة تطل نوافذها على الباحة لأعلى الشارع . قد يكون هذا مريحا لكن النوافذ صغيرة كأنها كوى سجن . تحت المياه الباردة كنت أسمع حركة « الزهر » وفرقعات « القشاط » وتصفيق وضحكات وفكرت أن أخرج بسرعة متجهاً إلى غرفتى التى جهزها فاروق بدولاب من البلاستيك وسرير لشخصى ومروحة لكنهم لمحونى فقالوا: معا « لا نوم إلا بعد منتصف الليل . هذا قانون الطبيعة » .

توجهت نحوهم . لاحظت أن عرقا تفصد على ساقى وصدرى خلال المسافة القصيرة من الحمام إليهم . ها نحن ندخل فى المساء ولا يتغير الجو . هواء راكد ثقيل تستطيع أن تمسك قطعا منه فى يدك !

ـ هل معك ريالات ؟

بادرنى الطبيب الذى عرفت أن اسمه « وجيه » . أثارنى السؤال فجاءت الإجابة من المدرس الذى عرفت أن اسمه « سعيد » .

ـ نحن نلعب قمار .

كنت جلست على مقعد جهزوه بينهم لكنا سمعنا طرقا على الباب فنهض فاروق مسرعا ليفتح . رأيت وجه عابد يطل من خلف الباب الذى فتحه فاروق نصف فتحة فقمت إليهما

ـ خلا أحد الأسرة بسكن الشركة فإذا أحببت الانتقال إليه ، استطيع تخصيصه لك .

قال عابد ، ووددت أن افتح له الباب وأدعوه لكن فاروق كان يمسك بالباب الموارب ويكاد يسد الجزء المفتوح منه بجسده ، وسبقنى وقال .

ـ ستزى فى الغد .

ـ لقد تعبت جدا حتى عثرت على بيتكما ، ومن حسن الحظ كنت توقفت بالشركة التى لابد رأيتها فى طريقك وعرفت أن أحد الباكستانيين قد مات فخلا مكانه . وجدتها فرصة لأخبرك .

كان يتكلم بإخلاص شديد ، ووقفت أنا مرتبكا ، وقال فاروق :

ـ شكرا .

وانصرف عابد بعد أن قال :

ـ لا تضيع الفرصة .

أغلق فاروق الباب وعاد ، وظللت واقفا للحظات ثم تبعته . قال :

ـ سأقرض قريبى خمسين ريالا .

لم أعلق .

قال الدكتور وجيه .

ـ لا تخف . ما تخسره ستأخذه . هذا قانون .

لم أعلق . وقال فاروق .

ـ أننا فقط نقطع الوقت .

لم أعلق . وقال سعيد المدرس :

ـ نلعب الدور بعشر ريالات وندون الخسارة والمكسب بهذه الكراسة .

وظللت صامتا فقال الدكتور وجيه :

ـ آخر الشهر يعيد الكسبان للخسران ماخسره ونبدأ من جديد .

سكتنا جميعا للحظات فعاد يقول :

ـ لابد أنك تتساءل عن جدوى ذلك إذا كان كل شخص يضمن استرداد أمواله ؟

ولم أرد . فاستطرد .

ـ الحقيقة نحن لا نعرف ●



ثيرفانتيس

د. محمود على مكى

إن أعظم أثر خلد اسم ثيرفانتيس حتى اليوم ، وهو رواية « دون كيخوت دى لامانتشا » . وقد كان من حسن الطالع أن قراء العربية يمكن لهم أن يعرفوا قيمة هذا العمل الأدبى الخالد بفضل الترجمتين اللتين صدرتاله : الأولى بقلم عالم الأندلسيات العظيم الدكتور عبد العزيز الأهوانى رحمه الله ، وإن كان لسوء الحظ لم ينشر إلا ترجمة القسم الأول من الرواية ، والثانية وهى ترجمة كاملة اضطلع بها الدكتور عبد الرحمن بدوى وصدرت فى مجلدين سنة ١٩٦٥ . وبطل الرواية هو رجل نبيل الأصل يدعى ألونسو دى كيخادا ويعرف بلقبه (دون كيخوت) ، يعيش فى منطقة « لامانتشا » وهى صحراء مقفرة جرداء مازالت حتى اليوم من أفقر بقاع إسبانيا ، وهو رجل تقدمت به السن ، معتز بنسبه العريق ، وإن كان قد افتقر حتى لم يعد لديه ما يقوم بأوده . ولكنه ينفق جانباً كبيراً من ثروته الضئيلة على شراء كتب الفروسية . وما زال شغفه . بهذه الكتب يستولى عليه حتى أدى إغراقه فى قراءتها إلى أن « جف دماغه » على حد قول ثيرفانتيس وأصابته لوثة من الجنون ، فإذا به يحاول أن يعيد عهد الفرسان المتجولين الذين كانوا يمضون فى الأرض لكى يملأوها عدلاً بعدما ملئت جورا ، وحتى ينهضوا بحماية الضعفاء والمساكين ويردوا حقوق المظلوم ويعاقبوا الظالم . ويلتحق بخدمة الفارس تابع هو « سانتشو بانثا » ، وهو قروى تمتزج فيه السذاجة والمكر ، فهو يساير سيده على جنونه طمعاً فى أن ينال من ورائه مايعينه على الحياة . ويخرج الفارس وتابعة بحثاً عن المغامرات ، ولكنها مغامرات وهمية يصور فيها لدون كيخوت خياله المحموم أن طواحين الهواء ليست إلا عفاريت ومردة ، وقطعان الماشية جيوش هائلة من الفرسان ، ويصور له الخيال أن له فتاة جميلة رقيقة نبيلة هى « دولثينيا » التى لم يرها قط والتى يضطلع بمغامراته الهائلة حتى يكون جديراً بحبها ، على عادة الفرسان المتجولين الذين كان حبهم العذرى هو الموحى لهم بكل ما ينهضون به من مآثر .

وقد كثرت أبحاث الدارسين لرواية « دون كيخوت » وجدلهم حول مغزى الرواية والهدف منها . ولعلنا لا نعرف فى التاريخ أثراً أدبياً اختلف حوله المؤلون اختلافهم حول هذه الرواية ، حتى ليذكرنا ذلك ببيت شاعرنا المتنبى :

أنام ملء جفونى عن شواردها
ويسهر القوم جراها ويختصم

ولنعرض هنا بعض هذه التأويلات فهى تعيننا على استشفاف القيمة الأدبية لهذه الرواية .

وأولها بطبيعة الحال هو ما نص عليه ثيرفانتيس نفسه ، إذ يقول إنه لم يؤلف روايته إلا للترويح عن نفس القارىء ، ولكى يسخر من كتب الفروسية وما تضمنتة من مغامرات خرجت بها المبالغة إلى حد التهويل المضحك والإغريق العقيم .

ولكن ، أليس لنا أن نناقش مؤلفا فى رأيه حول الهدف من عمله الأدبى ؟ إننا نعتقد أن الأديب حتى لو كان صادقاً مخلصاً فى تأويله لإنتاجه فإن ربما كان بعيداً عن تقديره كما يجب . ونذكر بهذه المناسبة قصة تروى عن شاعرنا العربى أبى نواس حينما مر على مكتب أحد المؤدبين وهو يشرح للصبيان من تلاميذه بيتا له :

ألا فاسقنى خمراً وقل لى هى الخمر
ولا تسقنى سراً إذا أمكن الجهر

وتوقف أبو نواس ليستمع إلى ما يقوله المؤدب ، ومضى هذا فى تأويله للبيت وشرح قيمه الباطنة ، وأعجب أبا نواس ما سمع ، فإذا به يقتحم عليه المكان وهو يصيح : قاتلك الله ! والله ما قصدت إلى شىء مما تقول ، ولكنك أجدت وأحسنت !

وأظن أن هذا هو شأننا مع ثيرفانتيس ، فالواقع أن روايته تبدو لنا أكثر بكثير من مجرد الترويح عن النفس أو السخرية من كتب الفروسية . ولو كانت كذلك فقط لما استحقت من المكانة العالمية ما بلغته ، ولا ما هى جديرة به بالفعل . لا ، بل « دون كيخوت » أعمق من ذلك بكثير . هى فى رأى بعض النقاد تصوير لحياة ثيرفانتيس نفسه : ذلك الرجل المؤمن بمثل عليا يكافح فى سبيلها بيده ولسانه ، ولكنه لا يجد من مجتمعه إلا التجاهل والإعراض ، تماما مثل دون كيخوت المسكين الذى خرج ليدفع عن الناس الظلم والشر ، فإذا به يصبح سخرية للساخرين .

والرواية فى رأى آخرين تصوير لإسبانيا نفسها بطبقاتها الاجتماعية المتباينة ، فدون كيخوت هو الذى يمثل الملكية والأرستقراطية والطبقات العليا ، تلك الطبقات التى زجت بالبلاد فى حروب هائلة مدمرة من أجل إقامة امبراطورية كاثوليكية عالمية ، ولكن طاقات إسبانيا لم تكن لتحتمل هذا الجهد الكبير ، وعلى الرغم من ذلك فإنها استنفدت من أجل هذه المثل كل إمكاناتها ، وأرادت أن تفرض على أوربا وعلى العالم ما كانت تؤمن به من عقيدة ، غير أن العالم أدار ظهره لإسبانيا وانتهى بها الأمر إلى حرارة الفشل والهزيمة ،

تماما كما كانت نهاية دون كيخوتى الذى ظل حياته متعلقاً بمثل عليا للفروسية آمن بها ووهبها كل ما يملك ، ولكنها كانت مثلا مضى بها العهد ، فلم يعد أحد يقدرها ولا يقدره من أجل كفاحة فى سبيلها . وهكذا انتهى أمره فى النهاية إلى الإيمان بخطئه وهو مُسَجَّى يحتضر على فراش مرضه . أما سانتشوبانثا فهو الذى يمثل الطبقات الدنيا من الشعب الإسبانى ، تلك الطبقات التى كان قد أدركها الإعياء والإرهاق من كثرة ما تعرضت له بلادهم من حروب وويلات فى سبيل قضية خاسرة هى قضية الأمبراطورية العالمية التى أراد ملوك إسبانيا أن يفرضوها على العالم كله .

ويقتضينا هذا التفسير نعتقد أنه أقرب ما نعرف إلى الصواب أن نعرض صورة سريعة موجزة لتاريخ اسبانيا أرض شبه الجزيرة آثاراً عميقة لم تندثر معالمها حتى الآن .

غير أن هذا الاحتكاك الدينى الطويل بين الإسلام والمسيحية على أرض إسبانيا أو هم ساسة هذه البلاد فى هذا العصر الذى يعرف باسم « العصر الذهبى » والذى يتفق المؤرخون على أنه يوافق الشطر الثانى من القرن السادس عشر والسنوات الأولى من السابع عشر .

فى سنة ١٤٩٢ استولى الملكان الكاثوليكيان فرناندو وإيزابيل على غرناطة آخر معاقل الإسلام فى الأندلس . وبهذا اختتم الفصل الأخير من فصول السيادة الإسلامية فى أسبانيا بعد صراع طويل بينها وبين المسيحية استمر نحو ثمانية قرون ، وبعد أن قدم العرب والمسلمون إلى إسبانيا والقارة الأوربية كلها عن طريق الأندلس خلاصة تجربة حضارية تركت على وقادة الكنيسة فيها بأن عظمة إسبانيا لن تبدأ إلا من حيث تنتهى سيادة المسلمين فى داخل إسبانيا وخارجها . ومن هناك كانت سنة ١٤٩٢ حاسمة فى تاريخ اسبانيا الحديث ، إذ اعتبر القضاء على آخر مملكة إسلامية فى البلاد مؤذنا بإتمام الوحدة الدينية ، لا سيما وأنه كان من التوافق الغريب أن هذه السنة نفسها شهدت حدثين بالغى الخطر : الأول هو طرد اليهود ، وبذلك بدا أن إسبانيا استكملت وحدتها الدينية ، والثانى هو كشف أمريكا بعد أن وصلت إلى شواطئها سفن كريستول كولون فى ١٢ أكتوبر ١٤٩٢ .

ودخلت إسبانيا بعد ذلك فى عصر من النهضة المفاجئة جعلت منها خلال ، سنوات قليلة دولة من أعظم دول أوربا . ففى سنة ١٥٠٤ بدأت إسبانيا توسعها فى الشمال الإفريقى فاحتلت عدداً كبيراً من مدن هذه المنطقة من المغرب الأقصى حتى ليبيا ولا تأتى سنة ١٥١٧ حتى يلى عرش إسبانيا كارلوس الأول (شارلكان أو شارل الخامس) وفى عهده تتسع الامبراطورية الإسبانية اتساعاً لم تشهده من قبل ، ويتأكد دورها فى القارة الأوربية ، وذلك أن هذا الملك كان ثمرة زواج ابنه الملكين الكاثوليكيين بالأمير النمسوى الأرشيدوق فيليب المعروف بلقب الجميل ، وهكذا ورث عن أبويه ملك إسبانيا وما كان يتبعها من إيطاليا وجزر صقلية وسردانية ومستعمراتها الجديدة فى أمريكا ، ثم عرش النمسا والامبراطورية الألمانية والبلاد الواطئة وممتلكات أسرة بورجونى فى أوربا الوسطى .

واستمر حكم كارلوس الأول حتى سنة ١٥٥٦ بعد أن خاض حروباً فى سبيل المحافظة على هذه المملكة الضخمة مع جيرانه فى أوربا . وخلفه ابنه فيليب الثانى الذى كان يريد أن يقيم امبراطورية كاثوليكية تهيمن على العالم . واتسعت المملكة الإسبانية فى عهد هذا الملك اتساعاً جاوز بكثير ما بلغته من قبل فى عهد أبيه . فقد تم فى أيامه التى امتدت حتى سنة ١٥٩٨ ضم البرتغال وممتلكاتها فى افريقيا وأمريكا ، وبهذا أصبحت كل أراضى القارة الأمريكية المعروفة حتى ذلك الوقت تابعة لإسبانيا ، وتم كذلك فتح الفيلبين سنة ١٥٨١ . وهكذا امتدت أملاك إسبانيا إلى القارات الأربع وأصبحت فعلا امبراطورية لا تغيب عن أرضها الشمس تميز هذا الملك الإسبانى بطابع صليبى ، إذ أنه خاض حربا عنيفة ضد المسلمين فى الداخل والخارج . أما فى الداخل فقد اشتد اضطهاد بقية الشعب المسلم المعروف باسم « الموريسكيين » ، مما أدى إلى نشوب ثورتهم فى جبال « البُشرَّات » بغرناطة بين سنتى ١٥٦٨ و ١٦٧٠ ، واضطرت الدولة إلى استخدام كل قواتها ومواردها لإخماد هذه الثورة . وتقرر من الناحية النظرية طرد المتمسكين بإسلامهم من البلاد ، وإن كان فيليب الثانى من الحكمة بحيث لم يقدم على تنفيذ قرار الطرد . أما فى الخارج فقد خاضت إسبانيا حرباً ضروسا ضد الأتراك العثمانيين ، وتم لها انتصار كبير عليهم فى معركة « الليبانتو » سنة ١٥٧١ التى شهدها ثيرفانتس كما رأينا .

غير أن هذا الجهد الكبير للمحافظة على هذه الأمبراطورية الواسعة لم يلبث أن أدى إلى نضوب موارد إسبانيا وطاقاتها البشرية والمادية . لقد أرادت إسبانيا أن تفرض نفسها على العالم ، وكانت ترى أنها ممثلة الفكرة المسيحية فى أنقى صورها . ولهذا فإنها عملت على المحافظة على وحدتها الدينية والسياسية والتشبث بها والتضحية فى سبيلها بكل ما تملك من جهد . وهذا هو ما حمل حكام إسبانيا على تعقب كل فكرة أو مذهب قد يؤدى إلى تمزيق الوحدة المسيحية . ومن هنا كان جهاد إسبانيا فى سبيل القضاء على اللوثرية البروتستانتية التى بدأت فى الظهور فى ذلك الوقت . وحملها ذلك على خوض حروب أخرى لا تنتهى فى أوربا ، ولا سيما مع فرنسا وانجلترا والبلاد الواطئة . غير أن إسبانيا لم توفق دائما إلى فرض سيادتها ، وكان من أول علائم الإنهيار هزيمة أسطولها « القاهر » على أيدى الإنجليز فى سنة ١٥٨٨ . وبهذا بدأت إسبانيا تفقد قوتها العسكرية شيئا فشيئا . وكان طرد الموريسكيين المسلمين بين سنتى ١٦٠٩ و ١٦١٤ مؤذناً بمزيد من التدهور الاقتصادى ، إذ كان هؤلاء المسلمين لا يزالون عصب الحياة الاقتصادية فى مختلف أنحاء إسبانيا . وتعاقبت الكوارث على إسبانيا بعد ذلك خلال القرن السابع عشر ، على عهد فيليب الثالث وفيليب الرابع وكارلوس الثانى . ولا ينتهى هذا القرن حتى تكون إسبانيا قد فقدت مكانتها باعتبارها الدولة الأوربية الأولى ، وتصبح فرنسا هى وريثتها فى هذا الميدان .

كانت إسبانيا التى شهدها ثيرفانتيس كما رأينا فى هذه الخطوط السريعة مجموعة من المتناقضات : قوة عسكرية هائلة ونهضة شاملة ، ولكنها نهضة تنخر فيها جراثيم الانحلال ، ملوك وحكام يؤمنون بأن على بلادهم رسالة سامية ينبغى أن تؤديها مهما بذل من تضحيات وجهد ، وشعب متعب مرهق لم يعد فى قدرته تحمل المزيد . مثالية من جانب الملوك والكنيسة والسلطة الحاكمة ، وإن كانت هذه المثالية محل نظر ، إذ كان من السهل على الملوك أن يزجوا بالبلاد إلى حروب إذا كسبوها فالمجد لهم ، وإذا خسروا فإن مئونتها على الشعب ، ويقابل ذلك تعلق بواقع الحياة من جانب هذا الشعب الذى لا يهمه إلا كسب لقمة عيش يوم دون أن يفهم معنى لهذا الجهد الذى يستنزف قواه على غير طائل . هذه النظرة الواقعية هى التى صورها لنا الشاعر المسرحى الكبير كالديرون فى بيتين يجريهما فى رواية « عمدة سليمة » على لسان أحد الجنود الذين ملوا التنقل بين ميادين القتال فى الحرب مع المسلمين :

ليقاتل المسلمين من أراد قتالهم
أما أنا فإنهم لم يسيئوا إلىَّ فى شىء ! . .

ألا نرى فى « دون كيخوتى » تصويراً حيا لهاتين الفكرتين : مثالية دون كيخوتى وتعلقه بأهداب آمال لم يعد إلى تحقيقها من سبل ، تماما كما كان ملوك إسبانيا وقادتها يسعون إلى فرض مملكة عالمية فى ظل حكمهم المتدين بإزاء واقعية سانتشوبانثا الذى يحاول أن



يستخلص من تلك « المثالية » ما يقيم أود حياته ، وإن كان فى الحقيقة مؤمنا بجنون صاحبه وبأن شطحاته المثالية أمر عفى عليه الزمن وذهبت بها متغيرات الحياة ؟ . .

هذا هو فى رأينا خير تفسير لرواية « دون كيخوتى » وإن كان هذا الأثر الأدبى من الغنى والعمق ووفرة المادة بحيث يسمح بتأملات وتأويلات أخرى كثيرة لا يفى بها هذا المقال .

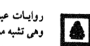
على أنى أود أن أشير فى النهاية إلى ناحية تهمنا نحن بصفة خاصة ، هى صلة ثيرفانتيس بالإسلام . الواقع هو أن ثيرفانتيس يمثل فى حياته وأدبه هذا الصراع الذى كان يدور فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر بين إسبانيا الكاثوليكية والمسلمين الموريسكيين فى داخل شبه الجزيرة ، والأتراك العثمانيين والمغاربة فى خارجها . ولكن هذا الصراع ينبغى ألا ينسينا حقيقة كبرى ربما دخلت فى باب المفارقات الكثيرة التى حفل بها تاريخ إسبانيا والثقافة الإسبانية ، والتى ترجع إلى التفاعل الكبير بين الإسلام والمسيحية ، بين الشرق والغرب ، بين أوربا والعالمين الإفريقى والأسيوى . . هذا التفاعل الذى كانت إسبانيا ميدانه منذ فتحها العربى سنة ٧١١ ولا نظنه انتهى حتى اليوم . بل إن فى ثيرفانتيس ورواية « دون كيخوتى » أجلى مثل على ذلك . فعلى الرغم مما نراه فى إنتاج ثيرفانتيس من حملة على الإسلام والمسلمين فإذا لم يستطع أن يتحرر من نفوذ الثقافة العربية التى تركت بصماتها على كل ألوان الأدب والفكر خلال العصر الذهبى . وقد قمنا من قبل بدراسة لمسرح لوبى دى فيجا أوضحنا فيها طرفا من هذه الآثار والعناصر العربية المترسبة فى إسبانيا بعد نحو عشرة قرون من التعايش مع المسلمين ومثل هذا نراه فى إنتاج ثيرفانتيس حتى رواية « دون كيخوتى » نفسها نراه ينسبها برمتها إلى مؤلف عربى مسلم يزعم أنه « سيدى أحمد البرنجالى » . وكان ذلك عادة شائعة تقليدية لدى المؤلفين منذ مولد الفن القصصى فى إسبانيا ، إذ كانت نسبة القصة إلى مؤلف عربى يضفى عليها لونا عاطفياً خلابا فقد كان العرب حتى فى هذا الوقت الذى اشتدت فيه الخصومة بينهم وبين إسبانيا هم الذين يمثلون الماضى الحضارى المشرق لإسبانيا ، إذ هم الذين جعلوا منها خلال العصور الوسطى أرقى دولة متحضرة فى القارة الأوربية .

ونحن نجد أمثلة كثيرة لهذا الإعجاب الخفى والظاهر بالعرب وبالحضارة العربية انطلق به لسان ثيرفانتيس وغيره من أدباء عصره على الرغم منهم ، وكأنه مستقر فى أعماق وعيهم الباطن تجرى به ألسنتهم على نحو تلقائى عضوى .

ولهذا فإننا نعود إلى تكرار ما ذكرناه فى كثير مما قمنا بدراسة من جوانب الأدب الإسبانى ، وهو أنه لا يمكن فهمه ولا تمثله إلا إذا وضعنا فى الحساب ذلك الستار الخلفى العربى الإسلامى الذى تتابع فوقه صور الحضارة الإسبانية فى مختلف عصورها ، دون أن يختفى ذلك الستار ولا تشحب ألوانه حتى اليوم ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس



روايات عبد الحميد الديب لا تنتهى وهى تشبه مسلسلات التليفزيون .

كان عنده طربوش قلبه الطرابيشى على كل وجه فلم يعد صالحاً للاستعمال ، فقال له عبد الحميد الديب :

– هذه المرة . . أرجوك أن تعدله لا أن تقلبه وهى سخرية مريرة من الشاعر البائس ، قابلها الطرابيشى باهداء طربوش جديد لعبد الحميد الديب .

وعندما كان الاستاذ عبد الحميد عبد الحق وزيراً للشئون الاجتماعية فى سنة ١٩٤٢ عينه موظفا بهذه الوزارة فى الدرجة السادسة وهى الدرجة التى كان يعين فيها الجامعيون واصحاب المؤهلات العاليه ، وتسلم العمل فعلاً ، ولكنه خرج فى نفس اليوم من ديوان الوزارة ولم يعد مرة أخرى . . . فقد أعتاد حياة التشرد الراقى ، وكان مثل الشاعر الانجليزى (رافيز) الذى كتب تاريخ حياته فى كتاب عظيم وشهير سماه (تاريخ حياة متشرد مثالى) وارسله مع مجموعة قصائده إلى جورج برنارد شو . فاعجب به ، وكتب له مقدمه ، وبعث به إلى دار نشر فى لندن فنشرته لانه يحمل اسم (شو) . . ثم اصبح (دافيز) من مشاهير الشعراء ، وأصبح كتابه من أروج الكتب ، ولو أن ديوان عبد الحميد الديب نشر اليوم لأصبح من أروج دواوين الشعر . . ولكن أين هو هذا الديوان ؟ . . هل يوجد من يدلنا عليه ؟ . . لقد مات صاحبه وروايته الشاعر البائس الآخر محمد مصطفى حمام .

كان عبد الحميد الديب ومصطفى حمام من مدمنى الجلوس إلى مائدة ابراهيم الدسوقى اباظة باشا فى مقهى (بار اللواء) . . وكانت هذه المائدة الاباظية تضم عدة مناضد يتولى خدمتها (ينى اباظة) الجرسون اليونانى المنتسب للاسرة الاباظية على حساب الباشا .



محمد مصطفى حمام

والدسوقى أباظة هو والد صديقنا الأديب الروائى ثروت اباظه ، وكان يجمع حوله الأدباء والشعراء الذين يأتون إليه من كل مكان حباً فى شخصه أو حبا فى كرمه .

ولما كثر الكلام حول بؤس عبد الحميد ونومه على دكك المقاهى البلدية أو فوق حصر المساجد ، تبرع الدسوقى اباظه باشا . بحل المشكلة وإيجاد مسكن ينام فيه الشاعر الذى كان يقول عن نفسه انه مضروب بالحذاء .

وكانت الدنيا رخاء والحياة سهلة هينة . . . وتطوع مصطفى حمام بإيجاد مسكن لصاحبه عبد الحميد الديب على نفقة الباشا .

كان الامر سهلا فقد وجد (حمام) غرفة خالية فى منزل امرأة بحار من حوارى شارع محمد على عند دار الكتب . . . مندرة فى بيت قديم متهالك ايجارها ثلاثون قرشا فى الشهر . . . ثم اسرع إلى سوق العتبه الخضراء فاشترى سريراً حديديا صغيرا ومرتبة ولحافا ومنضدة وكرسيان . . ولم ينس شراء حصيرة وقلة ولمبة جاز غمره عشره . . وحمل الاثاث على عربة كارو حتى وصل إلى الحارة . . وأدخل الاثاث إلى المندره التى كانت المرأة قد نظفتها . . . وتم المراد واصبحت الغرفة مفروشة . وأشعل المصباح . . . وتسلم عبد الحميد الديب المفتاح .

وبعد أيام ظهر عبد الحميد الديب فى (بار اللواء) ومازالت علامات البؤس مرسومة على معالم وجهه المصاب بداء القرف الدائم . . جبهته مقطبه . . وعيناه باهتتان شاخصتان تنظران إلى العدم . . وخداه غائران منطقيان . . حتى أنفه نافر من وجهته وكأنه يريد ان يلقى بنفسه على الأرض . . وشفتاه تمتصان مرارة لا يزيلها رحيق العسل الذى تفرزه خلايا النحل فى العالم .

وقال الدسوقى اباظه باشا :

– لعل الغرفة اعجبتك يا عبد الحميد ؟

فرد عبد الحميد الديب بعد أن اخرج مفتاحا حديديا طوله نصف ذراع من جيبه :

– أى غرفة يا معالى الباشا ؟ . هذا هو المفتاح . . وأنا بعد أن خرجت منها لم استطع العوده مرة ثانيه لأننى لا أعرف العنوان . . . والعنوان يعرفه مصطفى حمام .

عاد البائس للنوم على دكك القهاوى البلدية وحصر المساجد . . والحديث ذو شجون ●

حتى الجرذان تنام ليلاً

للكاتب الألماني
فولفجانج بورشرت
ترجمة د. منى نويشى



تثاءبت النافذة التى تشبه الجحر فى الجدار الوحيد بلون أحمر مائل للزرقة مفعم بالشمس الغاربة . أخذت سحب من التراب تبرق خلال بقايا المداخن الناتئة . بدأت صحراء الأنقاض فى النعاس .

كانت عيناه مغمضتين . فجأة اشتدت الظلمة حوله . لاحظ أن هناك شخصا يقف أمامه ، مظلماً وهادئاً .

قال لنفسه : الآن عثروا علىَّ ! ولكنه عندما ألقى نظرة خاطفة وجد أمامه ساقين هزيلتين فى سروالين بائسين . وقد وقفا شبه معوجتين أمامه بحيث استطاع بصره أن ينفذ خلالهما . ثم غامر بلمحة سريعة إلى أعلى الساقين فوجد أمامه رجلا عجوزاً . كان يحمل فى يده سلة ومطواة . وكانت أطراف يديه مغطاة بالطين . « إنك تنام هنا . أليس كذلك ؟ » سأله الرجل هذا السؤال وقد أخذ ينظر من أعلى إلى رأسه المنكوش الشعر .

نظر يورجن إلى الشمس من بين رجلى العجوز ثم قال : « لا ، إنى لا أنام . إنى أقوم بالحراسة » . أطرق العجوز برأسه وقال : ألهذا السبب تحمل تلك العصا الغليظة معك ؟ تشجع يورجن وقال نعم ، وشدد قبضته على العصا . وماذا تحرس هنا ؟

— هذاشىء لا أستطيع أن أبوح به . وشدَّد يده على العصا .

— تحرس مالاً ، أليس كذلك ؟

أنزل العجوز السلة على الأرض وأخذ ينظف المطواة بثيابه .

— أجاب يورجن بشىء من الازدراء :

لا أحرس مالاً على الإطلاق . بل شيئاً آخر تماماً .

— أى شىء إذن ؟

— لا أستطيع أن أقول . شىء آخر وكفى .

— إذن فلن أقول لك ماذا تحتوى هذه السلة .

خبط الرجل السلة بقدمه ثم طوى المطواة .

— أستطيع أن أخمن بما فى السلّة . إنه طعام للأرانب .

أجابه الرجل متعجبا : — رائع ! نعم ! . ولد ذكى . كم تبلغ من العمر إذن؟

— تسعة .

— آه ! تسعة . عظيم . أتعرف إذن كم تساوى ثلاثة فى تسعة ؟

أجابه يورجن : بالطبع . ولكى يكسب بعض الوقت للتفكير قال : مسألة بسيطة جدا . ثم نظر بين ساقى الرجل ، وسأله مرة أخرى : ثلاثة فى تسعة ؟ أليس كذلك ؟ سبعة وعشرون . عرفت الحل فوراً .

— بالضبط . وأنا أحمل هذا العدد من الأرانب البرية فى سلتى .

فتح يورجن فمه متعجباً وقال : سبعة وعشرون ؟

— يمكنك أن تراها . معظمها لا يزال صغيرا جدا . أتحب هذا ؟

قال يورجن متردداً لا أستطيع . لابد أن أقوم بالحراسة .

— دائما ؟ حتى فى الليل ؟

— حتى فى الليل . دائما ، دائما . رفع يورجن بصره إلى الساقين المعوجتين . همس : من يوم السبت الماضى .

— ولكن ألا تذهب إلى بيتك أبدا ؟ لابد طبعا أن تأكل .

رفع يورجن حجراً . كان تحته نصف رغيف . وعلبة صفيرة من الصفيح .

سأله الرجل : أتدخن ؟ هل عندك غليون ؟

أمسك يورجن عصاه بقوة وقال متردداً : إنى ألف . لا أحب الغليون .

قال الرجل وهو ينحنى على سلته : خسارة . كنت تستطيع أن تلقى نظرة على الأرانب . الصغار على الأقل . ربما اخترت واحداً منها . ولكنك لا تستطيع ترك هذا المكان .

أجابه يورجن فى حزن : كلا ، لا أستطيع .

رفع الرجل سلته ثم نهض قائلا : طيب . مادام من الضرورى أن تبقى هنا ، خسارة . ثم استدار ليذهب . وهنا قال يورجن بسرعة : إذا كنت تحفظ السرّ ، فأنا هنا أحرس الجرذان .

رجعت الساقان المعوجتان خطوة إلى الوراء : الجرذان ؟!

— نعم . إنها تتغذى على الأموات من البشر . إنها تعيش عليهم .

— من قال هذا ؟

— المعلم .

سأله الرجل : وأنت الآن تحرس الجرذان ؟

— بالطبع لا . ثم قال بصوت منخفض : أخى يرقد هنا . هنا . وأشار يورجن بعصاه إلى أنقاض الجدران . أصابت بيتنا قنبلة . فجأة اختفى النور فى البدروم . وهو أيضا . ناديناه عليه . كان أصغر منى بكثير . أربع سنين . لابد أنه لا يزال هنا . إنه أصغر منى .

نظر العجوز إلى شعر رأسه المنكوش . ثم قال فجأة : ولكن ألم يقل لكم المعلم إن الجرذان تنام ليلاً ؟

همس يورجن : لا . وبدا متعجبا جدا : كلا ، لم يقل لنا هذا .

قال الرجل : كيف لا يعرف المعلم هذا ؟ يمكنك بالليل أن تذهب إلى البيت . إنها تنام دائما بالليل . عندما يحل الظلام .

أخذ يورجن يرسم بعصاه حفراً صغيرة فى الرماد .

قال لنفسه : أسرة صغيرة ، كلها أسرة صغيرة .

قال العجوز وكانت ساقاه المعوجتان قلقتين : سأطعم الأرانب ، وعندما يحل الظلام سآتى لآخذك معى . ربما استطعت أن أحضر واحداً منها ●



من الصعب أن يمر مؤرخ للسينما المصرية ، على أعمال صلاح أبوسيف دون أن يتوقف أمامها طويلا .

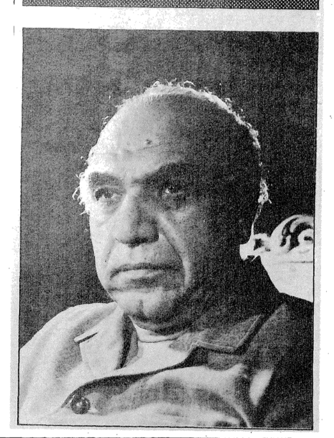
فإذا أراد هذا المؤرخ البحث عن الواقعية فى السينما المصرية ، فإنه يجد فى أعمال صلاح أبو سيف مجالا طويلا . منذ أن عاد من إيطاليا حيث كان يخرج النسخة العربية من فيلم «الصقر» فكان تأثره بالواقعية الجديدة هناك .

وإذا أراد هذا المؤرخ البحث عن نوعية للبطل فى السينما . فإنه يجد عند صلاح أبو سيف فهما خاصا للبطولة . فالبطل عنده هو الإنسان المطحون ضحية الاستغلال . وإذا أراد هذا المؤرخ البحث عن دور للشعب فى السينما . فإنه يجد لهذا الدور بروزا فى معظم أفلام صلاح أبو سيف .

وإذا أراد هذا المؤرخ البحث عن الموضوع السينمائى وارتباطه بالواقع . فإنه يجد أن أغلب أعمال صلاح أبو سيف تقوم على قصص حقيقية تناقلتها ألسنة الناس . لذلك كانت أوائل أفلام صلاح أبو سيف الستة التى قامت عليها شهرته كمخرج واقعى وهى « لك يوم يا ظالم » و « الاسطى حسن » و « ريا وسكينة » و « الوحش » و « شباب إمرأة » و « الفتوة » علامات بارزة على طريق السينما المصرية لا يستطيع مَنْ يؤرخ لها أن يتجاوزها .

صلاح ابوسيف يتحدث

أطالب بعودة القطاع العام للسينما



مها عبد الهادى

● صلاح أبو سيف .. المخرج المثقف ، وكاتب السيناريو والقصة أحيانا .. ما سر النجاح فى نقل البيئة نقلا جيدا فى العمل السينمائى ؟

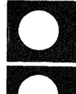
- يتوقف هذا على رؤية المخرج ، وقيمة نظرته للفن . فالفن عموما هو مجموعة التفاصيل الدقيقة والصغيرة ، التى كلما اعتنيت بها ، حصلت على نتيجة أفضل .

هناك أخطاء كثيرة يقع فيها المخرج والفنان ، مما يبتعد بعمله عن الواقعية . مثلا الخادمة التى ترتدى فستانا أنيقا ، أو البطل الفقير الذى يهرع إلى البار فى شقته كلما واجهته مشكلة ... إلى آخر هذه التناقضات . التى تشعر المتفرج بأن الفيلم مخالف للحقيقة . فيفقد تجاربه مع الحدث المعروض وتواصله معه . وهذا هو قمة فشل الفنان . ولذلك فإننى أذكر طلاب معهد السينما بأن من واجب المخرج أن يملك إذن كجهاز التسجيل ، وعين كالكاميرا . وعلى المخرج أن يكسب مزيدا من الخبرات عن طريق احتكاكه ودراساته وقراءاته . لقد كنت أتعمد فيما مضى أن «أنحشر» فى الأوتوبيس ، وأن أرصد كل الظواهر فى الواقع المعاش أمامى .. أثناء تجوالى فى الأحياء الشعبية . وكنت أسجلها فى ورقة صغيرة كى لا أنساها .. هذا مهم جدا .. صحيح إننى لا أفعل الآن ذلك . ولكننى أحاول أن أفعله من آن لآخر .. كلما واتتنى الفرصة .

اختلاف الأجيال فى الرؤية

● فى نقل هذه البيئة .. هل تختلف رؤية جيلك مع الجيل السابق الذى يمثله كمال سليم أو الجيل اللاحق الذى يمثله عاطف الطيب ؟ وما سبب هذا الاختلاف إن وجد ؟

- طبعا هناك اختلاف بين كل جيل . إن تغير حركة المجتمع ونظمه وطبيعته ثم اسلوب التناول حيث أن لكل جيل سماته وملامحه .. كلها اسباب للاختلاف . مثلا كان كمال سليم يعالج مشكلات اجتماعية مزمنة كالفقر السائد أنذاك ، ويتناول قيم اجتماعية مختلفة بشكل مختلف تماما عنى وعن زمانى .



الرقابة ليست مسئولية الدولة وحدها

لماذا لا تواكب السينما حركة المجتمع

يضاف إلى ذلك حقيقة هامة هى أن البناء الإجتماعى والاقتصادى والثقافى قد تغير الآن عنه فى أيامى الأولى عنه فى أيام كمال سليم . ومن ثم يعالج عاطف الطيب المشكلات بطريقته الخاصة التى تختلف عن طريقتى أو طريقة كمال سليم .

المشكلات موجودة فى كل العصور . ولكن اسلوب تناولها يختلف وربما يتطور تبعا لظروف الواقع المعاش المتغير وكذلك – وهذه مهمة جدا – نختلف تبعا لتطور التكنيك السينمائى .

السينما وحركة المجتمع

● بمناسبة ما ذكرت عن حركة المجتمع . كيف تواكبها السينما ؟ أو بمعنى آخر كيف تعبر لغة الكاميرا السينمائية عن آمال الشعب وهمومه ؟ وما دور المخرج فى هذا الأمر ؟

– مواكبة السينما لحركة المجتمع ضرورة ملحة . وهى فى رأيى رسالة الفنان الحقيقية . وأما دور المخرج فى هذا الصدد فهو دور كبير . وليس المخرج فحسب بل وكاتب السيناريو أيضا . إننى أعتبر المخرج وكاتب السيناريو شخص واحد . فهما يقدمان عملا إبداعيا متكاملا وكلما كان هذا العمل الإبداعى قريبا من نبض الواقع ، كلما كان ناجحا وحيا .

أقول كلما التصق الفنان بواقعه زادت رؤيته دقة وحساسية . وقد يكون هذا مؤشرا إلى ثقافة المخرج ومعرفته وإلمامه بأنواع الفن السابع . ومن هنا كانت قلة إنتاجى . إن إخراج أى فيلم لابد أن تسبقه قراءة جيدة وإعداد دقيق ، ومتابعة مستمرة ، واندماج فى جو العمل ذاته . وعندما أخرج فيلما تتحول حياتى كلها إلى أحداث هذا الفيلم وشخصياته . وأذكر أننى ناديت إبنتى ذات مرة باسم احدى بطلات فيلم كنت أقوم بإخراجه .

لذلك أعجب من بعض المخرجين الذين يعملون فى إخراج فيلمين أو أكثر فى آن واحد . هؤلاء المخرجون بالطبع لا يستطيعون متابعة الواقع الاجتماعى بخيوطه وتفاصيله ، وينعكس هذا بالطبع على مستوى جودة أعمالهم وصدق رؤيتها .

مسئولية الاختيار لمن ؟

● فى مجتمع تصل نسبة الأميه فيه إلى حد كبير . ترى هل نستطيع أن نحمله مسئولية اختيار الصالح ورفض الردىء من الأفلام ؟ أم ترى أنه يجب أن تكون هناك أجهزة لذلك ؟

– فى هذه الحالة أقول يجب أن تكون هناك رقابة شديدة على الفيلم من أجهزة الدولة بحيث لا تسمح بدخول الأفلام الجنسية ، وأفلام العنف ذات التأثير السيىء على مستوى معين من الجمهور . أو التى لها تأثيرها البالغ على النشىء خاصة . إن الطفل يقلد كل ما يراه على الشاشة ، فإذا كان ما يعرض سيئا فسوف يقلده أيضا ، لذلك يجب أن يوضع التاجر الذى يتاجر فى هذه النوعية من الأفلام تحت طائلة القانون . خصوصا تجار أفلام الفيديو السيئة .

وبالمناسبة إن هذه الرقابة ليست مسئولية الدولة وحدها . ولكنها مسئولية الفنان والمجتمع كله .

الفيديو يواجه السينما

● هل ترى أن الفيديو أصبح الآن يشكل تحديا جديدا ومنافسا يواجه السينما ؟

– بالعكس الفيديو جاء لصالح السينما وليس العكس . فلو نظرنا إلى الفيديو كأداة لنشر الأفلام ، أو كوسيلة للتوعيه ، فسوف يتحول من منافس إلى أداة خدمة للسينما .



الزوجة الثانية – إخراج صلاح أبو سيف

لقد أصبح الفيديو فى العالم الآن وسيلة جوهرية لنشر الثقافة ، وقام المتخصصون بقراءة وتلخيص الكتب والمعلومات على شرائط فيديو . وللفيديو مزايا عديدة . فهو لا يكلفنى عناء الذهاب إلى السينما أو المسرح مثلا . كما يعطينى حرية الاستمتاع بالفيلم الذى أستطيع أن أشاهده . أكثر من مرة فى وقت قصير .

المهم هو مسئولية إنتاج الأفلام التى تخدم الناس ، وترتفع بمستواهم العقلى والوجدانى ، وتؤصل ، وتترفع عن استغلالهم أو تخديرهم .

محنة الفيلم المصرى

● سؤال أخير فى هذا الجزء من الحديث : ما هى رؤية صلاح أبو سيف لإنقاذ الفيلم المصرى من محنته ؟

– فى رأيى يجب أن يعود القطاع العام بثقله فى الإنتاج . فتجار القطاع الخاص ليس لهم علاقة من قريب أو من بعيد بالفن . إن همهم الأول هو الكسب السريع والمستمر . صحيح إن هناك عدم فهم وقصور من بعض الموظفين القائمين على عملية صناعة السينما . ولكن ليس معنى هذا أن ألغى الدور الكبير الذى يلعبه القطاع العام فى التوعيه الجادة أو حتى التسلية الهادفة . ولو فهم هؤلاء الموظفون أهمية ذلك الدور لارتقوا بالعمل كله ، ولواجهوا المشكلات التى تحول دون تحقيق الجودة الفنية المطلوبة للفيلم بحزم . وسوف يفتح هذا حقلا جديدا للعمل أمام المخرجين والفنانين الشباب .

إن القطاع العام حين ينتج مثلا أفلاما من النوع العاطفى أو الكوميدى الذى يجتذب الجمهور فسوف يختلف مذاقها ونوعيتها بالطبع عما ينتجه القطاع الخاص . لأن هدف القطاع العام فى مجمله مغاير لهدف القطاع الخاص . وهو ذو رسالة .. رسالة لا يضع صاحبها فى حسبانه الكسب عن طريق الاستسهال أو الاسفاف .

●●●

وبعد فللحديث مع صلاح أبو سيف بقية .

من تراثنا



الجاحظ أكبر أديب موسوعى عرفته العربية ، ولكنه يمتاز على غيره من الأدباء والعلماء بملكة لم تتوافر لغيره كما توافرت له ، وهى القدرة الفائقة على عرض أدق المسائل العلمية بأسلوب جميل الصياغة ، يسير الفهم على غير المتخصص ، مع إصفاء جو من الألفة والود بينه وبين القارىء ، كأنه صديق يتحدث إلى صديق . وفى هذه الصفحة التى اخترناها له من كتاب البيان والتبيين ، يتحدث إلينا عن بعض عيوب النطق حديثا شاملا ، فيحصرها ، ويفرق بينها ، ويحدد ما يمكن علاجه منها وما لا يمكن ، وما تستطيع اللغة تصويره فى حروف مكتوبة وما لا تستطيع . ويقدم لنا هذا كله فى أسلوب يشيع فيه جو الود والصداقة الذى أشرنا إليه . وقد اعتمد فى إشاعة هذا الجو على طريقتين لعله هو الذى ابتدعهما وهو بغير شك أفضل من يحسن استعمالهما ، أولاهما بعض الملاحظات الفكهة ينثرها فى مواضيع متفرقة من الحديث ، وثانيهما أسماء بعض الأشخاص الذين قد يكونون أعلاما فى عصرهم أو مغمورين ، وقد يكونون من أصدقائه ومعارفه وقد لا يكونون ، ولكنه يذكر أسماءهم بطريقة سهلة محببة تكفى لخلق الاحساس بالصداقة ، لا بينهم وبينه فحسب ، بل بينهم وبين القراء .

الجاحظ

ذكر الحروف التى تدخلها اللثغة

وما يحضرنى منها أربعة حروف : القاف والسين واللام والراء ، فأما التى هى على الشين المعجمة فذلك شىء لا يصوره الخط ، لأنه ليس من الحروف المعروفة ، وإنما هو مخرج من المخارج ، والمخارج لا تحصى ، ولا يوقف عليها .

فاللثغة تعرض للسين تكون ثاء ، كقوله لأبى يكسوم : أبى يكثوم ، وكما يقولون : بثرة ، إذا أرادوا بسرة ، وبإثم الله إذا أرادوا باسم الله ،

والثانية اللثغة التى تعرض للقاف ، فإن صاحبها يجعل القاف طاءً ، فإذا أراد أن يقول : قلت له ، قال : طلت له ، وإذا أراد أن يقول : قال لى ، قال : طال لى .

وأما اللثغة التى تقع فى اللام فإن من أهلها من يجعل اللام ياءً ، فيقول بدل قوله : اعتللت ، اعتييت ، وبدل جمل ، جمى . وآخرون يجعلون اللام كافاً . كالذى عرض لعمر أخى هلال . فإنه كان إذا أراد أن يقول : ما العلة فى هذا ، قال : ما اكعكة فى هذا ،

فأما اللثغة التى تقع فى الراء ، فإن عددها يضعف على عدد لثغة اللام ، لأن الذى يعرض لها أربعة أحرف ، فمنهم من إذا أراد أن يقول : عمر ، قال : عمى ، فيجعل الراء ياءً . ومنهم من إذا أراد أن يقول : عمرو ، قال : عمغ ، فيجعل الراء غيناً . ومنهم من إذا أراد أن يقول : عمرو ، قال : عمذ ، فيجعل الراء ذالاً . وإذا أنشد قول الشاعر :

واستبدت مرة واحدة
إنما العاجز من لا يستبد
واستبدت مذة واحدة
إنما العاجز من لا يستبد

قال :
ومنهم من يجعل الراء ظاءً معجمة ، فيقول إذا أنشد هذا البيت :

واستبدت مرة واحدة
إنما العاجز من لا يستبد
واستبدت مذة واحدة
إنما العاجز من لا يستبد

قال :
ومنهم من يجعل الراء غينا معجمة ، فإذا أراد أن ينشد هذا البيت :

واستبدت مرة واحدة
إنما العاجز من لا يستبد
واستبدت مغة واحدة
إنما العاجز من لا يستبد

قال :
كما أن الذى لثغته بالياء إذا أراد أن يقول واستبدت مرة واحدة قال واستبدت مية واحدة ،

وأما اللثغة الخامسة التى كانت تعرض لواصل بن عطاء وسليمان بن يزيد العدوى الشاعر فليس إلى تصويرها سبيل ، وكذلك اللثغة التى تعرض للشين ، كنحو ما كان لمحمد بن الحجاج كاتب داود بن محمد كاتب أم جعفر ، فإن تلك أيضاً ليس لها صورة فى الخط ترى بالعين ، وإنما يصورها اللسان ، وتتأدى إلى السمع . وربما اجتمعت فى الواحد لثغتان فى حرفين ، كنحو لثغة شوشى صاحب عبد الله بن خالد الأموى ، فإنه كان يجعل اللام ياء والراء ياء . قال مرة : مَوْياىَ وَيِىُّ ايى ، يريد : مولاى ولى الرى .

واللثغة فى الراء إذا كانت بالياء فهى أحقرهن وأوضعهن لذى المروءة ، ثم التى على الظاء ، ثم التى على الذال ، فأما التى على الغين فهى أيسرهن ، ويقال إن صاحبها لو جهد نفسه جهده ، وأخذ لسانه ، وتكلف مخرج الراء على حقها والإفصاح بها ، لم يكن بعيداً من أن تجيبه الطبيعة ، ويؤثر فيها ذلك التعهد أثراً حسناً ، وقد كانت لثغة محمد بن شبيب المتكلم بالغين ، وكان إذا شاء أن يقول عمرو لعمرى وما أشبه ذلك على الصحة قاله ، ولكنه كان يستثقل التكلف والتهيؤ لذلك ، فقلت له : إذا لم يكن المانع إلا هذا العذر فلست أشك أنك لو احتملت هذا التكلف والتتبع شهراً واحداً أن لسانك كان يستقيم .

أما من يعتريه اللثغ فى الضاد ربما اعتراه أيضاً فى الصاد والراء ، حتى إذا أراد أن يقول : مُضَرْ ، قال . مُضَىْ . بهذا وأشباهه لاحقون بشوشى .

وزعم ناس من العوام أن موسى صلوات الله وسلامه عليه كان ألثغ . ولم يقفوا من الحروف التى كانت تعرض له فى شىء بعينه ؛ فمنهم من جعل ذلك خلقه ، ومنهم من زعم أنه إنما اعتراه حين قالت آسية بنت مزاحم امرأة فرعون لفرعون « لا تقتل طفلاً لا يفرق الجمر من الثمر » ، فلما دعا له فرعون بهما جميعاً تناول جمرة فأهوى بها إلى فيه . فاعتراه من ذلك ما اعتراه .

وأما اللثغة فى الراء فتكون بالياء والذال والغين ، وهى أقلها قبحا ، وأوجدها فى ذوى الشرف ، وكبار الناس وبلغائهم وأشرافهم وعلمائهم ، وكانت لثغة محمد بن شبيب المتكلم بالغين ، فإذا حمل على نفسه وقوم لسانه أخرج الراء على الصحة ، فتأتى له ذلك وكان يدع ذلك استثقالاً . أنا سمعت ذلك منه . وكان الواقدى يروى عن بعض رجاله أن لسان موسى عليه السلام كانت عليه شامة فيها شعرات . وليس يدل القرآن على شىء مما قالوا ؛ لأنه ليس فى قوله « واحلل عقدة من لسانى » دليل على شىء دون شىء .

قال الأصمعى إذا تتعتع اللسان فى التاء فهو تمتام ، وإذا تتعتع فى الفاء فهو فأفاء وأنشد لرؤبة بن العجاج

يا حمد ذات المنطق النمنام
كان وسواسك فى اللمام
حديث شيطان بنى همام

وبعضهم ينشد : يا حمد ذات المنطق التمتام . وليس ذلك بشىء وإنما ذلك كما قال أبو الزحف لست بفأفاء ولا تمتام ، ولا كثير الهجر فى المنام ●

أم تلقى بابنها فى البحر

عاش سيمونيديس Simonides فى جزيرة كيوس إبان القرن السادس ق . م . وهو الذى رثى القتلى من أبطال معركة ماراثون ضد الفرس عام
بيد أن أشهر مرثياته هى تلك التى تغنى فيها بإسطورة دانائى التى عندما ولدت بيرسيوس إضطرت لظروف معينة أن تضعه فى صندوق وتلقى به فى البحر وتعد هذه المرثية من أفضل قصائد الشعر الغنائى الإغريقى كله وجاء فيها :

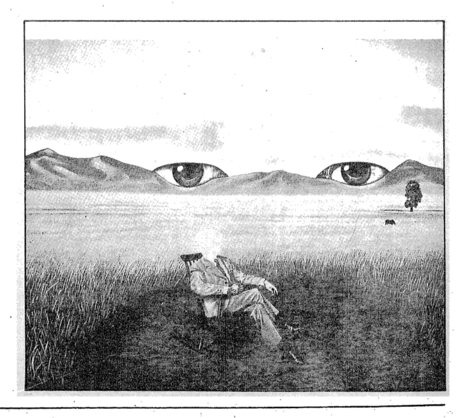
« فى يوم تجدها مفعمة بالضحك ، متألقة
وقد يراها غريب بالمنزل فيمتدحها قائلا
لا وجود لسيدة أروع
ولا أحلى على سطح الأرض منها
وفى يوم آخر قد يكون من العسير الاقتراب منها
أو حتى إلقاء نظرة عليها . . فهى مجنونة
مسعورة كالكلبة التى تخاف على جرائها
إنها ثائرة لا يمكن لأحد قط أن يهدىء من روعها
صخرة تتحطم عليها جهود الأعداء والأصدقاء على حد سواء
وهى أحيانا كالبحر الراقد فى هدوء لطيف
معظم أيام الصيف حيث يتمتع به البحارة
بلا حدود ، ولكنها سرعان ما تنقلب إلى الجنون
فتكتسح كل شىء أمامها بموجاتها العارمة المرعدة ، المتلاطمة »



عقول النساء

وهناك شاعر آخر يحمل نفس الاسم هو سيمونيديس من جزيرة ساموس أو أمورجوس وكثيراً ما يختلط إسمه Semonides بإسم الشاعر الأول سيمونيديس . وبقيت لنا من سيمونيديس الساموسى بعض الشذرات وفيها يقول أن عقول النساء على اختلافها يمكن أن نجد لها ما يقابلها فى الحيوانات فالمرأة بعقلها إما أن تشبه الخنزيرة أو أنثى الثعلب أو الكلبة أو أنثى الحمار أو الفرس . وبعض عقول النساء ترابى المزاج أو بحرى الطبع . أما أفضل العقول النسائية فهو الذى يشبه النحل وتقول بعض أبيات هذه القصيدة :

« عندما هبت الرياح عاصفة
على الصندوق المنحوت
ألقى البحر فى قلبها (دانائى) الخوف والاضطراب
حيث وجناتها مبللة لم تجف بعد .
لفت بيد الحنان طفلها بيرسيوس
وقالت له : يا بنى . . . يا له من ألم !
نعم الألم الذى يعتصرنى . . . أما أنت فنم
بقلبك . . . نبع الطفولة
نم فى هذا الصندوق ـ القارب
الموصول بعروق البرنز . . نم على هذا الفراش الخشن
الذى يلمع فى الظلام
بينما تتمدد أنت فى الشفق الأزرق .
إنك لا تعبأ بهذه المياه المالحة ولا بأعماقها الداكنة ،
ولا بالأمواج تقفز من فوق رأسك ،
ولا بصفير الريح ،
بينما ترقد فى قماط مهدك القرمزى
وتحملق بعينيك الجميلتين إلى أعلى .
وإذا كان الهول فعلا لا يرعبك
فانك ستعطى لكلماتى آذانا صغيرة . . . وصاغية
إنى آمرك أن تنام يا بنى
وأن تدخل النعاس إلى جفون اليمّ نفسه
وإلى جنون الألم الذى لاحد له .
وقد يأتى منك أنت يا زيوس الأب
ما ينم عن أنك قد عدلت عن رأيك ، فاغفر لى
أية كلمة قد تكون بدرت عنى فى جرأة
أو بدون وجه حق وأنا اتضرع اليك »



اسطورة العزيمة وعقدة الخواجة

هانى الحلوانى



كمال سليم



– لقطة من مشهد المجاعة من فيلم «لاشين»

انتهينا فى المقال السابق إلى أن فيلم «العزيمة» لكمال سليم لا يعدو أن يكون فيلماً ميلودراميا يتميز بكل ما كان يتميز به الإنتاج التجارى السائد وقتئذ فى السينما المصرية ، والادعاء بأنه رائد الواقعية فى السينما المصرية أو أنه يتصف بالثورية التى «تتناقض تناقضا صارخاً مع تقاليد وقيم النظام السائد انطلاقا من تحليل علمى للواقع الموضوعى» . (طاهر شريعه ، دوسيه السينما ، جـ٢) ، هو ضرب من السخف لا يدانيه إلا سخف اعتبار أن كمال سليم كان واعيا بما يقدم مدركا لحقيقة هذه القيم الثورية .

الزيارة . . وعقلية القطيع :

حقيقة الأمر أن جورج سادول عندما جاء إلى مصر وطلب مشاهدة بعض الأفلام المصرية ، بادر القائمون على صناعة السينما المصرية بتقديم مجموعة الأفلام التى حققت أعلى إيرادات فى تاريخ السينما المصرية ، ظنا منهم أنها بالضرورة هى أفضل الأفلام التى يجب تقديمها إلى الخواجة : فكان من الطبيعى أن يختار سادول ، وهو أكثر النقاد الغربيين تعاطفاً مع العرب ودول العالم الثالث عموما فيلم العزيمة ـ ونحن لا ننكر على الفيلم حرفيته الجيدة نسبيا بالقياس إلى بقية هذه الأفلام ـ وحتى يجد مبرراً يقدم به هذا الفيلم إلى العالم الغربى ، ألصقه بتيار الواقعية الشاعرية فى فرنسا ، الذى كان يتزعمه رينيه كلير وجان رينوار ومارسيل كارنيه وغيرهم .

وتبعا لطبيعة الكرم العربى ، الحاتمى النزعة ، وانصياعاً لهذه الطبيعة يتحتم إذا قلع الخواجه إحدى عينيه أن نقلع نحن الإثنتين إكراماً لخاطره ، والخواجة قرر أن هذا الفيلم جيد وواقعى ـ وله بعض العذر فى هذا التقرير ـ فقرأ نقادنا الأفاضل هذا الرأى ، وساروا ، وفقا لعقلية القطيع التى تحتم إذا انحرف قائدها يمينا انحرفوا وراءه ، وإذا سار يساراً تبعوه دون تفكير ، بدأ هؤلاء الأفاضل بالإشادة بواقعية العزيمة وثورية مخرجها وحتى ينفى بعضهم عن نفسه الاتهام بترديد كلام الخواجة كالببغاء ، بدأ يستخرج من الفيلم التفسيرات التى تتفق مع معتقداته الخاصة أو مع النظام السائد ، والبعض الآخر أخذ يغالى فى إكرام الفيلم ومخرجه ، فأصبحنا نقرأ أن العزيمة ينتمى إلى الواقعية النقدية والواقعية النفسية والواقعية الوجودية ، وحتى الواقعية الاشتراكية نسبوه إليها ، فهذا جان الكسان الناقد السورى يقرر أن « كمال سليم هو أول فنان تقدمى » (السينما فى الوطن العربى ، ص ٥١) والناقد محمد السيد شوشه فى دراسته لسيناريو الفيلم يصفه مرة بأنه « رائد الواقعية الجديدة » (ص ١٣) ومرة يصفه بالواقعية النقدية (ص ٣٣) وهذان المثالان مجرد قطرتين من بحر الإشارة بعبقرية الفيلم وعبقرية صانعه ، وإن كان هذا لا يمنع من أن باقى النقاد كانوا يقنعون من الغنيمة بالإياب ، أعنى أنهم كانوا ، إذا ذكر الفيلم ، يذكرون رأى سادول دون تعقيب يوضح حقيقة رأيهم ، خوفا من المساس بالتابو .

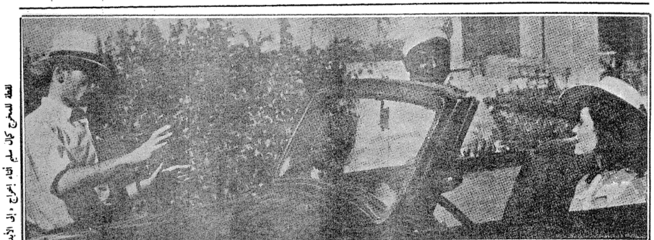
والمضحك أنه فى غمرة الحماس للفيلم ولكمال سليم أصبح كل من كان معاصراً لتلك الفترة يدعى أنه كان صديقا أو حواريا أو تلميذاً لكمال سليم ، والبعض الآخر أخذ يعزو نجاح الفيلم لجهوده هو شخصيا ، سواء كان صادقا فى هذا أو كاذبا ، وبلغ الأمر ذروته حينما صرحت بطلة الفيلم فاطمة رشدى « أن نجاح فيلم العزيمة الذى كان إحدى معجزات السينما المصرية ، لا يرجع الفضل فيه إلى كمال سليم وحده ، وإنما يرجع لى أيضا ، لأنى كنت فى ذلك الوقت زوجته وحبيبته وملهمته ، لأن الحب هو الذى يصنع العبقرية » !!! والمثير للضحك حقا هى تلك العبقرية التى أصبحت صفة ملازمة لكمال سليم ، وتضيف إليه كل فضيلة ممكنة وغير ممكنة «استطاع بعد ستة شهور من الدراسة أن يعزف على البيانو مؤلفات بيتهوفن وباخ وفاجنر» كما يقول محمد على حماد ، كما يبرر فشل فيلمه «وراء الستار» (١٩٣٧) بأن «بطله عبد الغنى السيد الذى كان من أشهر المطربين فى ذلك الوقت ، لم يكن يتمتع بجاذبية جماهيرية على الشاشة» !!!



– لقطة من فيلم (لاشين) الذى لا توجد منه نسخة فى مصر

تساؤلات تكذبها إجابات :

عرض لنا التليفزيون ، مشكوراً ، إحدى عبقريات كمال سليم ، وهى فيلم « شهداء الغرام » وبحثت فيه عن جوانب هذه العبقرية فلم أعثر على شىء ، اللهم إلا حسنة واحدة وهى رد



لقطة للمخرج كمال سليم أثناء إخراج «إلى الأبد»



لقطة من فيلم «العزيمة» لكمال سليم

الموضوع إلى أصله وذكر المصدر الأدبي الذي استقى منه فكرة الفيلم . أما ما عدا ذلك من دعاوى التقدمية والواقعية و . . . و . . . الخ فأرجو من الله مخلصا ألا يخرج علينا أحد النقاد الأفاضل بتفسيرات منقولة عن خواجة آخر .

والسؤال الذي نطرحه : هل كان كمال سليم حقا يقصد تفسيرات هؤلاء السادة النقاد لفيلمه «العزيمة» ؟ وبعبارة أخرى هل حقاً كان تقدميا وواعيا بقضايا مجتمعه ؟

إن أفلام كمال سليم هي إجاباتنا على هذا السؤال ، وكلها تكذب أي ادعاءات بالتقدمية والوعي . والمراجعة السريعة لأفلامه تؤيد هذا الرأي ، مثل وراء الستار ، وأحلام الشباب ، وشهداء الغرام ، حنان ، ليلة الجمعة ، محطة الأنس وغيرها من إفرازات هذه العبقرية .

إن الرجل لم يكن سوى عاشق للسينما كحرفة وفن ، وكل أحلامه كانت تتلخص في أن يصبح مخرجاً ذائع الصيت كمشاهير ذلك الجيل من المخرجين ، أمثال محمد كريم وتوجو مزراحي وأحمد جلال وغيرهم ، ولم يعرف عنه أي اهتمام بالواقع أو بالمجتمع أو ما شابه ذلك ، بل كل اهتمامه كان ينحصر في السينما وفي الاستمتاع بالحياة ، والعهدة في ذلك على الرواة من حوارييه ومؤرخي حياته . والسؤال الثاني الذي يطرح نفسه علينا هو : هل حقا يعتبر فيلم العزيمة فيلما ثوريا ؟ . . .

إن رابطة مشجعي كمال سليم ترى أن هذا الفيلم ، إذا نظرنا إلى الظروف السياسية والاجتماعية في مصر وقت صنعه ، يمكن اعتباره أول فيلم ثوري بمعنى الكلمة . فهو قد بدأ العمل فيه (١٩٣٨) وعرض (١٩٣٩) ، أي في عهد الملكية والاحتلال الإنجليزي والأحزاب السياسية والإقطاع ؛ إذا افترضنا صحة الادعاءات جدلاً (والجدل خلاف الحقيقة) أن الفيلم :

١ - قدم نقداً لبعض عيوب المجتمع وأبرز أزمة العاطلين

٢ - أبرز واقع المرأة المحكومة بالعادات والتقاليد

٣ - صور حياة الشبان الأثرياء العاطلين بالوراثة

فماذا يمكن أن نقول عن أفلام ناقشت مثل هذه القضايا بقدر من الوعي يفوق بمراحل وعي كمال سليم بها ؟ وعلى أسوأ الفروض كان محور هذه الأفلام إحدى هذه القضايا ، مما يؤكد وعي صانع الفيلم بقضيته إلى حد كبير ، مثل الضحايا لإبراهيم لاما (١٩٣٢) بنت الباشا المدير (١٩٣٧) وشجرة الدر (١٩٣٤) لأحمد جلال ، الدفاع (١٩٣٤) والدكتور (١٩٣٥) ومصنع الزوجات (١٩٤١) لنيازي مصطفى بالإضافة إلى فيلم لاشين (١٩٣٨) لفريتز كرامب ، وهو الفيلم الذي أقام الدنيا وأقعدها ، حتى صدر الأمر الحكومي بوقف عرضه بعد يومين فقط ، ولم يصرح بإعادة العرض إلا بعد ذلك بشهور طويلة بعد حذف مشاهد عديدة منه . وتاريخ السينما المصرية حافل بالأفلام الاجتماعية ذات المضمون الثوري ، الواعية بمشكلات الواقع الذي تحاول أن تعكسه .

من ؟ . . ومتى ؟

إن تناولنا لفيلم العزيمة في هذين المقالين لا يعني أنه فيلم سيء على المستوى السينمائي ، بل هو - إحقاقا للحق - فيلم مصنوع بلغة سينمائية جيدة ، وتمكن حرفي متميز ، بالقياس إلى زمن صناعته . ولكن هل تكفي الحرفة المتميزة واللغة السينمائية الجيدة لتحقيق شعارات ريادة الواقعية وتقدمية المضمون وثورية المحتوى ؟ هل يكفي تقديم الحارة الشعبية وتصوير أنماطها لأن يعتبر الفيلم واقعيا ؟؟ وإذا لم يكن فيلم العزيمة هو بداية تيار الواقعية في السينما المصرية ، وبالتالي إذا لم يكن كمال سليم هو رائد هذا التيار ، فمتى يمكن التأريخ لبداية الواقعية في السينما المصرية ؟ ومن هم أهم روادها ؟

أرجو أن تتاح لنا الفرصة للإجابة على هذه التساؤلات في العدد القادم بإذن الله ●

عندما تصل حالة القلب إلى مرحلة لا يفيد معها العلاج ويصبح عاجزا عن أداء مهمته الأساسية فى ضخ الدم الذى يستقبله من الجسم ومن الرئتين . . . . . وتكون كمية الدم التى يدفعها فى الدقيقة غير قادرة على الوفاء باحتياجات الجسم من الغذاء والأكسجين ويصبح الطب عاجزا عن إصلاح القلب بالعلاج أو بالجراحة بعد استنفاد وسائل العلاج المتاحة . . . هنا تكون أهمية التفكير فى أن يستبدل بهذا القلب اخر أكثر قدرة على الأداء وأبسط يدا فى العطاء . . . وتكون الحاجة إلى ذلك ملحَّةً وهامة لحياة الإنسان . . . إذا كان الله سبحانه وتعالى قد كتب له من العمر بقية . .

القلوب البديلة

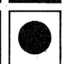
د. أسامة عبد العزيز



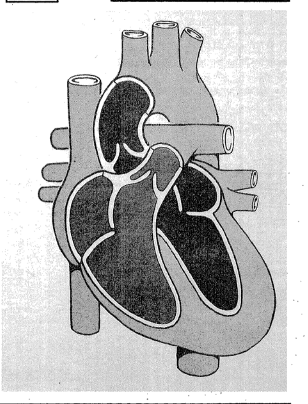
متى يصبح نقل القلب ضرورة ؟

أول عملية نقل قلب كانت لكلب فى عام ١٩٠٥

كيف عاش إنسان بقلب شمبانزى لمدة ساعتين ؟



الطرد المناعى للقلب هو المشكلة الكبرى !



لقد كانت أول محاولة لنقل قلب آدمى إلى إنسان مريض تلك التى قام بها الجراح العالمى كريستيان برنارد فى مدينة كيب تاون Cape Town بجنوب أفريقيا فى ديسمبر من عام ١٩٦٧ . . . ومنذ ذلك الوقت ، انتبه العالم كله أطباء وغير أطباء لعمليات نقل القلوب ، وأثارت شغف العلماء من كل تخصص . . . بل اهتمام الأدباء والفلاسفة والشعراء . . .

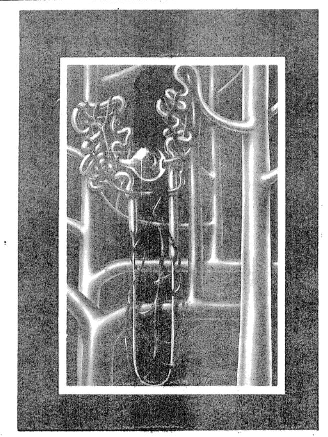
وبالرغم من تسلط الأضواء على برنارد واستئثاره بكل الشهرة على المستوى العام ، لإجرائه أول جراحة نقل قلب ناجحة ، إلا أن هناك محاولات متعددة سبقت جراحة برنارد . . !!

فكما كان الإنسان يحلم ـ منذ بدء الخليقة ـ بالوصول إلى النجوم وإلى القمر . . ونجح فى ذلك ، فلقد كان الإنسان ـ منذ فجر التاريخ ـ يحلم بنقل الأعضاء أيضا ، وهذا مدون فى الأدب الصينى القديم ، والمصرى ، واليونانى ، والرومانى . . . . وعندما نجح العلماء فى نقل العظام ، ونقل قرنية العين . . ثم الكليتين . . . . أثار هذا علماء القلب فى محاولات لنقل القلب .

ولقد بدأت الجهود فى هذا المجال منذ عام ١٩٠٥ عندما قام العالم أليكسس كاريل Alexis Carrel بنقل قلب كلب صغير ووضعه فى رقبة كلبة أكبر حجما وظل القلب المنقول ينبض لمدة إحدى وعشرين ساعة بعد الجراحة . . . ومع حلول عام ١٩٥٣ كان العالم دونى Downie قد نجح فى إجراء ثلاث وعشرين عملية نقل قلب من كلب إلى كلب آخر . . وصل فيها متوسط العمر بعد العملية إلى مائة وعشرين ساعة ، إلا أن هذه القلوب المنقولة لم تكن بديلا لقلوب الكلاب بل كانت تعمل معها جنبا إلى جنب وإن لم توضع داخل القفص الصدرى . . لذا ظل السؤال

حائرا .. كيف يتم وضع القلب الجديد داخل القفص الصدرى ليصبح بديلا للقلب الأصلى ؟ .. وماذا سوف يكون تفاعل الجسم فى مواجهة هذا القلب المنقول .. ؟؟ هل سيطرده ويعتبره عضواً غريبا غير مرغوب فيه ، وبالتالى يَنْفُقُ الكلب مع طرد القلب الجديد ، أم أنه من الممكن ـ بوسيلة ما ـ السيطرة على جهاز المناعة والإقلال من فرصة هذا التفاعل القاتل .. ؟؟

ولقد كان هذا حقيقة هو الشغل الشاغل لكريستيان برنارد فى عام ١٩٦٨ فى لقائى له فى المؤتمر العالمى لجراحة القلب الذى عقد فى مدينة براج بعد عدة شهور فقط من نجاح الجراحة الأولى لنقل القلب الآدمى .



تغلب العلماء على مشكلة وضع القلب البديل داخل القفص الصدرى وذلك بالاستعانة بماكينة القلب والرئتين الصناعية التى تقوم بوظيفة القلب لفترة يتم فيها نزع القلب المريض وفصل الشرايين والأوردة الرئيسية ووصلها بالقلب البديل الجديد .... وهذا ما فتح الباب لاستبدال القلوب على مصراعيه ... حيث بدأت العمليات الرائدة بواسطة فريق من العلماء هم : لوور Lower ، ستوفر Stopher ، شمواى Shumway ـ الذين وضعوا أساس الطريقة الجراحية لنقل قلب من حيوان إلى آخر .. وتمكنوا من الحفاظ على حياة الكلاب عقب الجراحة إلى فترة وصلت إلى ٢١ يوما .... إلا أن العقبة أمامهم ظلت هى كيفية وقف عملية الطرد للقلب المنقول ، وكانت أطول فترة عاشها كلب صغير (بوبى) دون استخدام عقاقير وقف التفاعل المناعى هى سبعة شهور ، وذلك فى عام ١٩٦٥ ... إلا أنه فى العام نفسه ، تم استعمال الأدوية المضادة للمناعة ، والتى كانت مستخدمة بعد نقل الكليتين فى حالات نقل القلب ؛ وبهذا أمكن الحفاظ على حياة الكلاب لمدة خمسة عشر شهرا كاملة عقب الجراحة بواسطة فريق لوور وشمواى .

وبدت امكانية نقل القلوب إلى الإنسان وشيكة الحدوث منذ أوائل الستينيات حتى إن أحد العلماء كتب فى عام ١٩٦١ مؤكدا : «سيتم تطبيق جراحة نقل القلوب فى الإنسان خلال العشر السنوات القادمة» .. ولم تمض سوى ثلاثة أعوام حتى كان هاردى (١٩٦٤) قد أعد العدة لإجراء نقل قلب من إنسان إلى إنسان ، إلا أن سوء الحظ تدخل فى عدم حصوله على قلب من إنسان ، مما حدا به لنقل قلب شامبانزى كان قد أعده على سبيل الاحتياط ... ونجحت الجراحة ونجح القلب فى ضخ الدم لمدة ساعتين .... وبعد تلك المحاولة بثلاث سنوات أخرى أجريت أول عملية ناجحة لنقل قلب من إنسان إلى آخر فى نهاية عام ١٩٦٧ بواسطة برنارد الذى يذكره العالم منذ ذلك الحين على الرغم من توقفه عن الجراحة منذ سنوات عديدة ... وبعد ذلك تشجع الأطباء فى كل مكان لإجراء عمليات نقل القلوب حتى إنه بحلول شهر مايو ١٩٦٩ كانت قد أجريت ١٣٠ جراحة فى ١٩ دولة من دول العالم ... وكانت نسبة الوفاة ٢٧ ٪ فقط .. !!

ونجحت الطريقة الجراحية Surgical technique لنقل القلب ، وبقيت مشكلة الحد من التفاعل المناعى الذى يطرد القلب البديل الجديد .... فبالرغم من التغلب على هذه المشكلة فى حالات نقل الكلى وذلك عن طريق أخذ عينات من الكلية المنقولة كل فترة (Renal Biopsy) إلا أن هذا لم يكن ميسورا بالنسبة للقلب . وحاول العلماء البحث عن وسائل أخرى للتعرف على مظاهر التفاعل ضد القلب الجديد حتى يمكن السيطرة عليها فور حدوثها ... وقد أمكن ذلك عن طريق بعض التغيرات التى تحدث فى رسم القلب المستمر أو بعض الدلالات فى تسجيلات الموجات الصوتية .. وتمثل مشكلة الطرد تهديدا لجراحة نقل القلوب ، حيث إنها تأتى بصورة حادة وسريعة يفشل بعدها القلب الجديد عن العمل بصورة مفاجئة قد لا تعطى الفرصة للتدخل العلاجى ، أو وقتا لإجراء جراحة بديلة ونقل قلب آخر ..

وحاول العلماء استعمال الأدوية المضادة للمناعة فور الانتهاء من الجراحة واستعملوا كميات كبيرة من الكورتيزون .. إلا أن هذه العقاقير كانت تسبب ـ فى كثير من الأحيان ـ أعراضا جانبية لا تقل ضرراً عن تفاعلات طرد القلب ..... وتقلل من مناعة المريض لأى عدوى من ميكروبات متعددة يصعب القضاء عليها من فيروسات وفطريات وغيرها .....

الطرد المناعى ... هذا التحدى السافر .... وسبل السيطرة عليه .. ؟

تكون فرصة حدوث التفاعل الشديد ضد القلب الجديد فى أقصى مداها خلال الثلاث الشهور الأولى من إجراء العملية ... حتى إن ٩٠ ٪ من المرضى يتعرضون لهذا التفاعل الشديد لمرة واحدة على الأقل خلال هذه الفترة بالرغم من استعمال الأدوية المضادة للتفاعل ... وتقل فرصة حدوثها بمقدار واحد على عشرين بعد مرور عام على الجراحة .. وفى السنوات الأخيرة أمكن السيطرة على ٩٥ ٪ من حالات الرفض الحاد للقلب المزروع (الجديد) باستعمال هذه الأدوية :

(١) أزاثيوبرين Azathioprine ـ ويبدأ استعماله قبل الجراحة مباشرة بمعدل ٢ مجم لكل كجم من الوزن ـ عن طريق الوريد ثم عن طريق الفم فى اليوم التالى للجراحة ، مع متابعة فحص الدم حتى لا تتأثر الكرات البيضاء والصفائح وينقص عددها .

(٢) مضاد جلوبيولين الثيموسيت من الأرنب (RATG):

antithymocyte globulin produced in rabbits

بمعدل ٢,٥ مجم لكل كجم وزن عن طريق الحقن بالعضل يوميا لمدة ثلاثة أيام عقب الجراحة ثم يوم بعد يوم .

(٣) الكورتيزون - Methyl Prednisolone ٥٠٠ مجم عن طريق الوريد عقب الجراحة مباشرة متبوعاً بـ ١٢٥ مجم كل ٨ ساعات حتى يمكن للمريض تعاطيه بالفم بمعدل ١,٥ مجم لكل كجم وزن يوميا وتقل تدريجيا حتى تصل إلى ½ مجم لكل

كجم وزن يوميا مع نهاية العام الأول للجراحة .

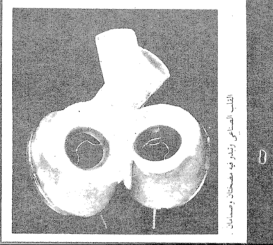
وتتركز عيوب هذا النظام فى حدوث العدوى لهؤلاء المرضى فى الفترة الحرجة الأولى ، خاصة وأن هذه الجرعات تفوق مثيلاتها التى تعطى عقب جراحات نقل الأعضاء الأخرى .

وتبدو الصورة أكثر إشراقا مع البدء فى استعمال عقار جديد سيكلوسيورين Cyclosporin A والذى تم عزله عام ١٩٧٢ واستعمل فى حالات نقل الكلى منذ سنوات ، ثم تم تعميم استعماله فى حالات نقل الأعضاء الأخرى مثل الكبد والبنكرياس ونخاع العظام . . . ثم أخيرا القلب . ولقد ساعد هذا فى تحسن النتائج بشكل كبير حتى إنه فى خلال الفترة من ديسمبر ١٩٨٠ حتى يونيو ١٩٨١ تم إجراء ١١ عملية جراحية فى ستانفورد بأمريكا ـ أكبر مركز نقل القلوب فى العالم اليوم ـ واستعمل هذا العقار وساعد كثيرا على الإقلال من التفاعل ولا يزال ثمانية من هؤلاء المرضى يعيشون حتى اليوم فى حالة جيدة . . وبالرغم من حدوث العدوى الميكروبية ، إلا أنه قد تم التغلب عليها وانخفضت فترة بقاء المريض بالمستشفى ، كما انخفضت التكاليف . . . وهذا ما يفتح باب الأمل أمام التوسع فى عمليات نقل القلوب . . . . .

صعوبات أخرى تواجه المريض . . :

(١) العدوى الميكروبية : تمثل العدوى الميكروبية مشكلة أساسية فى الفترة الأولى عقب الجراحة ، ويساعد على هذا الأدوية المضادة للمناعة وبالجرعات الكبيرة التى يتحتم تناولها والتى تفوق الجرعات المستعملة فى حالات نقل أعضاء أخرى . وبمقارنة لأسباب الوفاة عقب هذه الجراحات نجد أن العدوى تتصدر هذه الأسباب : وذلك فى دراسة عن ١٣١ حالة قام بها فريق ستانفورد :

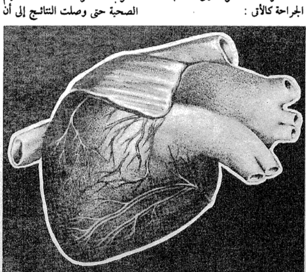
العدوى بالميكروبات بأنواعها	٧٦
رفض القلب المنقول	٢٣
تليف القلب	١٤
أورام	٦
ارتفاع ضغط الشريان الرئوى	٥
جلطة أو نزيف بالمخ	٣
جلطة بالرئتين	٢
انتحار	١
بدون سبب معروف	١
مجموع المرضى	١٣١


القلب الصناعى ويبدو فيه مضختان وصمامان .

ولا شك أن التطور فى العلاج واستحداث المضادات الحيوية الفعالة قد أفاد كثيرا فى السيطرة على كثير من هذه المضاعفات ، وينعكس هذا على التحسن فى نسبة الوفيات ، ويتضح ذلك بمقارنة نسب الذين عاشو عقب الجراحة بين عامى ١٩٦٨ - ١٩٧٣ وعامى ١٩٧٤ - ١٩٨١ وذلك فى السنوات الخمس الأولى عقب الجراحة كالآتى :

	١٩٧٣-٦٨	١٩٨١-٧٤
لسنة الأولى	٤٤ ٪	٦٣ ٪
السنة الثانية	٣٥ ٪	٥٥ ٪
السنة الثالثة	٢٧ ٪	٥١ ٪
السنة الرابعة	٢١ ٪	٤٤ ٪
السنة الخامسة	١٨ ٪	٣٩ ٪

ومن هذا يتضح أن التحسن قد زاد بنسبة الضعف تقريبا ، ومعنى ذلك أن هناك فرصة أحسن لإطالة عمر هؤلاء المرضى . . ولو قورنت هذه النسب مع المرضى الذين لم تتم لهم جراحة نقل القلب لوجدنا فرقا كبيرا ، حيث إن هؤلاء المرضى لم يعيشوا سوى بضعة أشهر فقط . وهذا يوضح أهمية هذه العمليات ، وأسباب الاهتمام بها والتوسع فى إجرائها ، خاصة وأن المرضى ذوى القلوب المنقولة تحسنت حالتهم الصحية حتى وصلت النتائج إلى أن ٩٧ ٪ منهم لم تكن لديهم أى شكوى خلال العام الأول كله . . . كما تمكن ٨١ ٪ منهم من العودة لأعمالهم أو النشاط الذى اختاروه . . . . وهناك ـ الآن ـ من يعيش لأكثر من اثنى عشر عاما بقلب منقول ويعتبر أكبر معمر من هذا النوع . ويعتمد طول عمر الإنسان أو القلب البديل على السبب الذى أصاب قلبه . . فهو أحسن حالا فى حالات هبوط القلب الناتج عن مرض عضلة القلب الاحتقانى (Conjestive Cardiomyopathy) عنها فى الحالات الناتجة عن قصور الشرايين التاجية .



(٢) الأورام : ثبت حدوث أورام خبيثة فى الجهاز الليمفاوى ، تصل إلى ٤,٨ ٪ من الحالات ، عقب نقل القلب . ويرجع ذلك إلى استعمال الأدوية المضادة للمناعة ، وبالتالى فهى ليست مقصورة على حالات نقل القلوب ، بل تحدث أيضا مع نقل الأعضاء الأخرى واستعمال الأدوية نفسها ، ونظرا لخطورة هذه المضاعفة فإنه من الواجب فحص الدم دوريا لاكتشافها مبكرا .

(٣) تصلب الشرايين التاجية للقلب الجديد : هذا يحدث فى عدد غير قليل ، حتى إن نسبة حدوثها تصل إلى ٢٥ ٪ خلال العام الأول بعد العملية ، خاصة إذا كان القلب المنقول عمره أكثر من ٣٥ عاما ، ولا علاقة له بعمر المريض الذى تم نقل القلب إليه . . ولهذا يتم استعمال أدوية مضادة للتجلط ومضادات الصفائح : (Warfanin + Dipyridanole) وبذلك انخفضت نسبة هذه المضاعفات إلى ٣٨ ٪ فقط خلال الخمس السنوات عقب العملية بدلا من ١٠٠ ٪ خلال ثلاث سنوات .

ولقد تسببت هذه المضاعفات فى اللجوء إلى نقل قلب آخر . ويستلزم ذلك ـ أيضا ـ عمل أشعة بالصبغة للشريان التاجى كل عام لجميع المرضى عقب نقل القلب .

والسؤال هو : من أين نحصل على القلب المعطى ؟ مع الإجابة فى الأسبوع القادم ●

ملف فرلين - رامبو

د. رائف بهجت

أحدهما اتخذ مطلعا لقصيدة مجهولة له « إنها تمطر بهدوء فوق المدينة » .

والآخر نظم قصيدة أهداها للأول :

« إنه يبكى قلبى
مثلما تمطر فوق المدينة
ما هذا العناء
الذي يخترق قلبى » .

الأول نظم قصيدته الخالدة عن الحروف ودلالتها عنده

« A أسود ، E أبيض ، I أحمر
V أخضر ، O أزرق ، حروف
سأروى ذات يوم ولادتكم الخفية . . . . . .

الآخر نظم قصيدة عن الألوان المائية ودلالة اللون الأخضر عنده :

«ها هي الفاكهة ، الأزهار ، الأوراق والأغصان
ثم ها هو قلبي الذى لا يخفق إلا لأجلك .
فلا تمزقيه بيديك البيضاوين

– وحين مات الأول رثاه الثانى قائلا :

«ميتا ، ملاكا وشيطانا نطلق عليه ريمبوه
تحق لك المكانة الأسمى بكتابى هذا
نحتك التاريخ منتصرا على الموت ولأبعد حد متمتعا بالحياة .
فقدماك البيضاوان وضعت فوق رأس الرغبة» .
«أنت ميت ، ميت ، ميت . .
لكنك ميت كرغبتك فى بياض أسود ،
فى روعة وحشية . .
آه ميتا ، بل حيا بداخلى بألف لهب . . .»

ــ فلنتعرف عليهما :

الأول هو الشاعر الفرنسى الخالد « ارتور ريمبوه » ، والآخر هو الشاعر الفرنسى « بول فرلين » الذى كرّس حياته ناقدا مسحوراً بالأول . ويعد تاريخ الأدب العلاقة « فرلين ــ ريمبوه » من أثرى العلاقات الأدبية التى تمت بين شاعرين ، والتى تمثل تأثر شاعر ومن بعده جيل بأكمله بالنبوغ الشعرى لشاعر غريب .

لنفتح معا ملف « فرلين ــ ريمبوه» وتدور مراسلات الملف فى الفترة بين عام ١٨٧١ وعام ١٨٧٣ وأغلب هذه المراسلات تمت بين مدن باريس ، شارلفيل ، ولندن .



كتب فرلين إلى ريمبوه فى سبتمبر ١٨٧١ قائلا :

« لتأتى أيتها الروح الهائلة نحن نناديك ، ننتظرك . . . »

وفى مارس من العام نفسه كتب إليه عقب خلاف نشب بينهما :

« إننا نحتاج إليك . .

. . منذ « جوديث » . « منذ شارلوت » .

كما كتب ريمبوه لفرلين فى ٤ يوليو ١٨٧٣ :

« الكلمة الوحيدة الحقة هى لتعد »

وكرر ريمبوه فى خطابه كلمة « عد » سبع مرات .

ثم كان أن أطلق فرلين رصاصتين على ريمبوه فى العاشر من ذات العام إثر مشادة بينهما فأصابه فى كفه ، ورغم تنازل ريمبوه عن حقه فقد حكم على فرلين بالسجن لعامين .

وأغلق الملف تماما حين مات ارتور ريمبوه عام ١٨٩١ ،

وتبعه فرلين بعد خمس سنوات .

لكى ريمبوه ترك لنا أشعارا توصف عن حق ، بأنها أروع وأغرب أشعار عرفها زمنه ، كما ترك لنا فرلين إنتاج حياته من شعر لم يصل لمرتبة شعر صديقه . لكنه ترك لنا دراسات قيمة عن ثلاثة من كبار شعراء عصره وأهمهم ريمبوه . ترك لنا دراسة « الشعراء الملعونون » التى تضمنت دراسة أشعار « ستيفان مالارميه » ، «ترستان كوربير » بالإضافة إلى « ارتور ريمبوه » .

كتب فرلين عن زملائه الشعراء الملعونين ، فقال عن صديقه ريمبوه : إنه الشاعر الملعون من ذاته كما كتب :

(إن اسم وأعمال كوربير ، ومالارميه قد تأكدت للأزمنة القادمة إحداها فوق شفاه الرجال ، والأخرى ستبقى بكل ذاكرة محترمة . .

وبينما طبع « كوربير »و «مالارميه » هذه الأعمال الصغيرة الهائلة . فإن « ريمبوه » ــ الأكثر ازدراء حتى من « كوربير » الذى ألقى بكتابه إلى أنف القرن ــ لم يشأ أن ينشر أشعاره) . ثم يصف فرلين أشعار ريمبوه بهذه الفطيرة الثرية التى سيتذوقها القراء .

لكن « فرلين » نسى أو تناسى أن التاريخ الأدبى سيضعه ضمن هؤلاء الشعراء التعساء ، الذى بادر فأسماهم « شعراء ملعونون » . تناسى فرلين أن يذكر نفسه ضمن هؤلاء « الشعراء الملعونين » .

وكفاه لعنة أنه قضى عمره متطلعا عاشقا لنبوغ ريمبوه محاولا ، دون جدوى ، أن يصل إلى قمته الشعرية والإنسانية . . بل كتب فرلين عدداً من الدراسات المتكررة عن « ارتور ريمبوه » كلها تعيد وتحلل قصائده الخالدة نفسها خاصة قصيدة « حروف » التى تناولها بالدراسة ثلاث مرات . . كما كتب فرلين تقديما « للإشراقات » التى خلدت صاحبه .

إن تاريخ الأدب سيذكر دائما أوصاف ريمبوه الذى أطلقها فرلين « هذا الملاك الشيطان . . هذا الطفل الأسمى . . صاحب الأدب ذو الجمال الشيطانى . . الصبى المعشوق . . . » . لقد استحق « أرتور ريمبوه » كل تلك الهالة عن جدارة فلن ننسى « ريمبوه » الذى نظم أول قصائده « ملجأ الأيتام » فى السادسة عشرة ، والذى مات شابا فى السابعة والثلاثين بعد أن ترك لنا روائع شعرية لن تتكرر ، بل ستظل تضيء باسمه تحت عناوين . . «الاشراقات» «موسم بجهنم» ، « السفينة السكرى » و « حروف » و « ملجأ الأيتام » . وغيرها ، فغيرها من الروائع الخالدة ●

العودة للجذور

النفاق في دنيا الثقافة

د. أحمد عتمان



«والله يشهد إن المنافقين لكاذبون» صدق الله العظيم (سورة المنافقون . آيه ١) .

الصفة الرئيسية للمنافقين إذن هى الكذب ، وهو كذب وافتراء لا على الآخرين فحسب ، بل على النفس ذاتها فى المقام الأول . فالمنافق يقول غير ما يعتقد ، ويظهر غير ما يبطن ، فى قلبه مرض والعياذ بالله .

وبرأى كاتب هذه السطور أن أخطر أنواع المنافقين هم المثقفون الكاذبون . ذلك أنهم مسئولون ليس فقط عن أنفسهم وما يفعلون بل عن عامة الناس ، أولئك الذين يتلقفون أفكارهم فيقتنعون بها ويحترمون آراءهم ويرون فيهم قادة الفكر وقدوة الأمة .

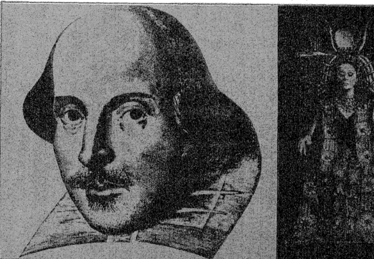
إنهم أى المثقفين عقل الأمة ، والويل كل الويل لأمة يفسد عقلها ويتعفن ضميرها . عندئذ تحدث الفوضى الفكرية والبلبلة الحضارية ، وتعانى مثل هذه الأمة من فقدان الوعى بالذات وبما يدور حولها . ينحدر الذوق العام وتتحلل القيم ، وتتفشى مظاهر الانحلال ، وتضيع الأخلاق الحميدة . وفى مثل تلك الظروف يمكن أن يحدث أى شىء فلا فرق بين المعقول واللا معقول ولا عجب أن ينهق الحمار فيحسبه المعجبون نغماً شجياً ويرقصون طرباً . وتتشدق البيغاوات بأقوال غير مفهومة فيعدها السامعون شعراً رفيع المستوى . وينهب الناهبون من الأموال العامة ويخرق الظالمون القوانين فيدخل الناس كل ذلك فى عداد الأعمال البطولية . وهكذا يمتد هذا العطن إلى كافة أنحاء الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية . وتتراكم المشاكل المستعصية . وكل ذلك لأن عقل تلك الأمة قد فسد من كثرة النفاق .

وتعود خطورة المثقف المنافق إلى أنه أقدر الناس على إلباس الباطل ثوب الحق ، بل هو أقدر الناس على النفاق دون أن تظهر عليه أعراض ذلك المرض اللعين . والتاريخ الأدبى حافل بأسماء الأدباء والشعراء المنافقين . ومن أطرف ما يحكى فى هذا الصدد أن شاعر الغناء الاغريقى سيمونيديس (القرن السادس ق . م) رفض أن يصوغ «أغنية نصر رياضية» لأحد الطغاة فى جزيرة صقلية بمناسبة فوز هذا الطاغية فى مسابقات الألعاب بفريق من البغال . لقد تبين لسيمونيديس أن ثمن القصيدة المعروض ضئيل لا يستحق الجهد فرفض . وقال للذين جاءوا يطلبون منه القصيدة للملك «كيف أتغنى بالبغال وهى على أية حال من نسل الحمير ؟» . ويعنى أنها ليست جديرة بقريحته الشعرية . ولكن الطاغية فطن للسبب الحقيقى فرفع الثمن إلى درجة.أن سيمونيديس نظم على الفور أغنية يتصدرها بيت يصف فيه هذه البغال نفسها بأنها «سليلة خيول سريعة» !

ولقد استغل كاتب الكوميديا الفرنسى الفذ موليير موضوع النفاق فى رائعته «تارتيف» أى طرطوف (أو الشيخ متلوف كما عربت لدينا) . فبطل هذه المسرحية والذى أعطاها اسمه عنواناً هو رجل دين استغل مسوح الكهان ليفسد فى الأرض . أما شكسبير فقد عالج موضوع النفاق فى كثير من مسرحياته . ونذكر هنا ما جاء فى «أنطونى وكليوباترا» إحدى روائعه . ففى هذه المسرحية يتحدث أجريبا وإينو باربوس عن نفاق ليبيدوس لحليفيه قيصر وأنطونيوس . فيقولان إنه عندما يمدح قيصر يصفه بأنه «جوبيتر الرجال» أى رب الأرباب . وعندما يثنى على أنطونيوس لا يجد ما يقوله فوق ذلك سوى أن يصفه بأنه «رب جو بيتر» أى رب رب الأرباب ! ولكنه يعود لنفاق قيصر فيقول «إن أردت أن تمدح قيصر فقل قيصر ولا تزد» . ويقول أيضاً أنه يحب قيصر أكثر من أى شخص آخر ولكنه مع ذلك يحب أنطونيوس حباً يفوق كل تصور . فلا الألسنة بقادرة على التعبير عن هذا الحب ولا الصور تستطيع أن تمثله ، ولا يعرف الكتاب كيف يشرحونه ، ولا المنشدون كيف يتغنون به ، ولا الشعراء كيف ينظمون فيه القصائد !!

والحديث عن شكسبير يذكرنا بمصدره الرئيسى بلوتارخوس الكاتب الإغريقى الذى عاش إبان العصر الرومانى وترجم لكثير من الشخصيات البارزة فى التاريخ الإغريقى الرومانى . وفى «سيرة أنطونيوس» ـ التى استلهمها شكسبير وهو يصوغ مسرحيته «أنطونى وكليو باترا» ـ يقول بلوتارخوس عن الذين التفوا حول أنطونيوس ينافقونه :

« . . . وهكذا كان من السهل أن يسيطر عليه نفاقهم وهو لا يعرف أن بعض الناس يمكنهم خلط الصراحة ـ كمرق التوابل ذى النكهة اللاذعة ـ بالتملق . وبذلك ينزعون عن التملق سمة التخمة . ومثل هؤلاء الرجال قد يستغلون «الدردشة» الصريحة أثناء الولائم (والشراب) ليصور استسلامهم الخاضع فى شئون العمل وكأنه ليس إستسلام أولئك الذين يرتبطون برجل لمجرد إمتاعه ولكن إرتباط من قهرتهم حكمته العليا» ●



انشودة الحرية

شعر بول إيلوار
ترجمة جوزين جودت عثمان

على كراساتى وأنا تلميذ
على مكتبى وعلى الشجر
على الرمال على الثلوج
أكتب اسمك

على كل الصفحات المقروءة
وعلى كل الصفحات البيضاء
على الحجر الدم : الورق أو الرماد ؟
اكتب اسمك

على الصور المذهبة
وعلى أسلحة المقاتلين
على تاج الملوك
أكتب اسمك

على الأدغال والصحراء
على الأعشاش والأعشاب
وعلى صدى طفولتى
أكتب اسمك

على روائع الليالى
على خبز الأيام الناصع
وعلى الفصول المتعانقة
أكتب اسمك

على الحقول على الأفق
وعلى أجنحة الطيور
على طاحون الظلام
أكتب اسمك

على كل نسمة فى الضحى
على البحر وعلى المراكب
على الجبال الملعونة
أكتب اسمك

على المصباح الذى يضىء
وعلى المصباح الذى ينطفىء
على (جمع شمل) بيوتنا المجتمعة الشمل
أكتب اسمك

على كلبى الشره الحنون
على أذنيه المتنبهتين
وعلى قدمه الطائشة
أكتب اسمك

على عتبة باب مسكنى
على الأشياء المألوفة
على سيل اللهب المبارك
أكتب اسمك

على الصحة العائدة
وعلى الأخطار الزائلة
وعلى أمل خالٍ من الذكريات
أكتب اسمك
وبقدرة كلمة واحدة
أبدأ حياتى من جديد
لقد ولدت لكى أعرفك
وأردد اسمك
يا حرية ●

حوار مع القارئ

تلقت «القاهرة» عدداً من رسائل القراء والأدباء التى تعبر عن تقديرهم لجهد العاملين بالمجلة، وتطرح وجهات نظر مختلفة حول تحريرها وإخراجها.

و«القاهرة» تشكر السادة :ـ

* السيد زرد المحامى/بور سعيد.
* صلاح أحمد الطنوبى/السعودية.
* سمير فوزى إبراهيم/شبرا.
* علاء أحمد عريبى/طنطا.
* كاظم أحمد يوسف.

وترحب بإنتاجهم، وإنتاج زملائهم، وتعد بنشر كل إبداع جيد يتضمن أصالة وجدة وصدقاً فنياً على صفحاتها. كما تتقدم مجلة «القاهرة» بخالص الشكر للسيد مجدى وهب (طالب ثانوى) على رسالته الجادة والرقيقة، والسيد محمد تهامى سلطان (مدير النادى الثقافى الاجتماعى بقصر ثقافة سوهاج) وتعتز به.

***

وقد وردت إلى مجلة «القاهرة» رسالةٌ من السيد/أحمد محمد محمود الفقى، يثير من خلالها عدة ملاحظات أهمها :ـ

(أ) قلة عدد صفحات المجلة، واستطالة حجم الورق.
(ب) المظهر الداخلى للصفحات.
(جـ) عدم اشتمال المجلة على ركن خاص للعلوم (مجال الفضاء ـ التكنولوجيا ـ المخترعات الحديثة).

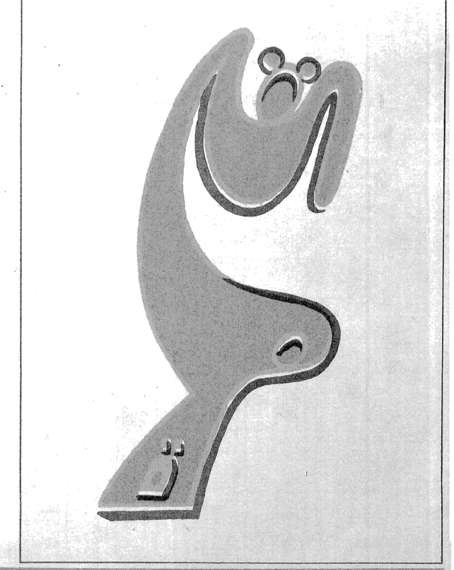
وتود «القاهرة» أن تشير إلى اختلاف طبيعة المجلة الثقافية الأسبوعية عن غيرها من المجلات الشهرية والمتخصصة، كما تود أن تؤكد حرصها الدائم على التميز بين المجلات الموجودة فى واقعنا الثقافى.

و«القاهرة» تنوى فى أعدادها المقبلة تخصيص مساحة مرضية للعلوم بفروعها المختلفة، وتطمئن القارىء إلى اهتمامها الشديد بهذا الحقل المعرفى الهام.

كما وردت إلى مجلة «القاهرة» رسالة من القارىء مصطفى عبد الشافى (اسكندرية) يثير من خلالها هذه الملاحظات :ـ

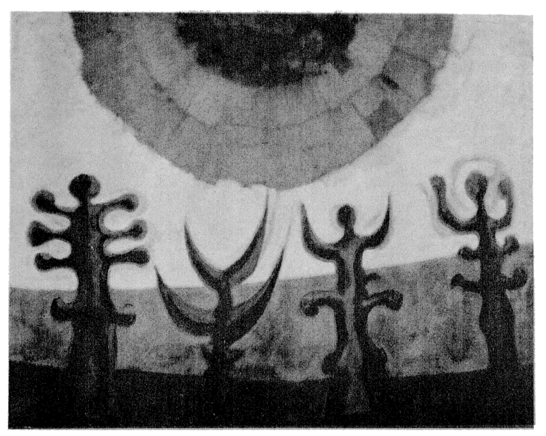
(أ) عدم وجود فهرست للمجلة.
(ب) صغر المساحة الخاصة بالإبداع بها.
(جـ) صعوبة قراءة القصائد التى تشغل خلفيتها صورة ما، أو أرضية لونية ما.

وبالنسبة إلى الاقتراح الأول فقد عملت به المجلة بدءاً من هذا العدد، أما بالنسبة إلى الاقتراح الثانى فتود المجلة أن تشير إلى حرصها على التناسب بين مساحات المواد المختلفة وأحجامها بحيث لا تطغى مادة على مادة أخرى. وتشير المجلة بصدد الاقتراح الثالث إلى عملها على تلاشى بعض العيوب الفنية التى لوحظت فى الأعداد السابقة ومنها هذا العيب ●

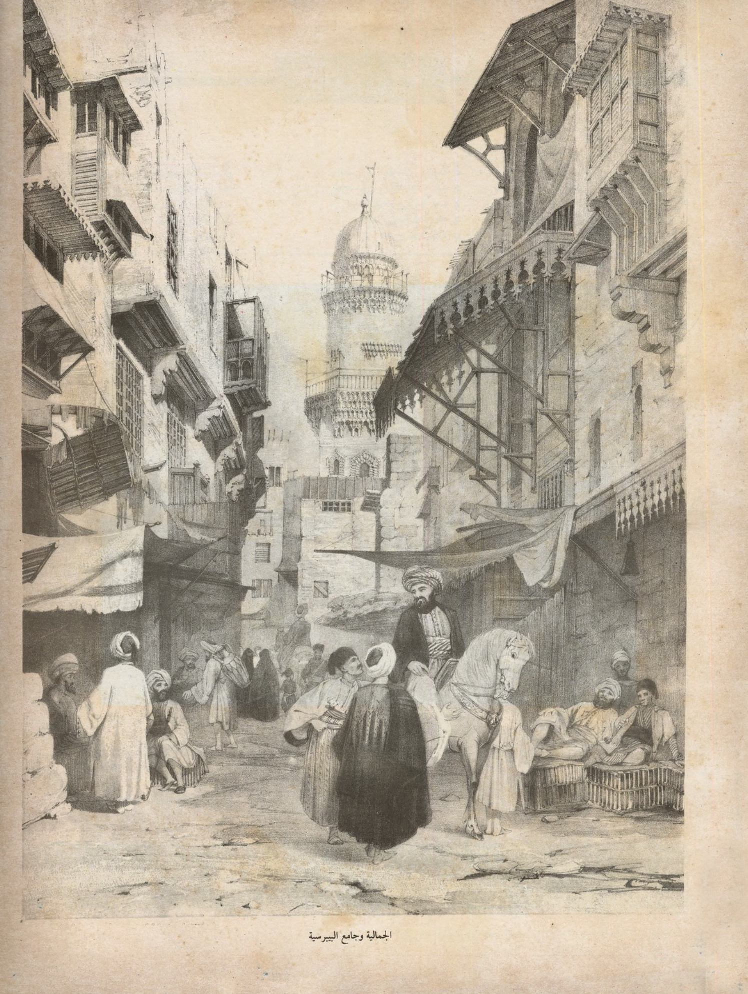




● مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ●



لوحة للفنان عز الدين نجيب



الجمالية وجامع البيبرسية